

**ESTUDIOS DE PLATERÍA.
SAN ELOY 2003**

**ESTUDIOS DE PLATERÍA.
SAN ELOY 2003**

UNIVERSIDAD DE MURCIA
2003

Estudios de Platería. San Eloy 2001

xxx p.

ISBN

1ª Edición, 2003

Reservados todos los derechos. De acuerdo con la legislación vigente, y bajo las sanciones en ella previstas, queda totalmente prohibida la reproducción y/o transmisión parcial o total de este libro, por procedimientos mecánicos o electrónicos, incluyendo fotocopia, grabación magnética, óptica o cualesquiera otros procedimientos que la técnica permita o pueda permitir en el futuro, sin la expresa autorización por escrito de los propietarios del copyright.

© Universidad de Murcia, 2003

ISBN:

Depósito Legal: MU-0000-2003

Impreso en España - Printed in Spain

Imprime: F.G. GRAF S.L.

ÍNDICE GENERAL

PRÓLOGO	11
<i>Juan Roca Guillamón</i>	
Presidente de la Fundación Cajamurcia	
PREGÓN DE SAN ELOY 2002	15
<i>Salvador Muñoz Amorós</i>	
Presidente del Gremio de Joyeros, Plateros y Relojeros de Murcia	
ESTUDIOS	
Orfebrería y ajuar sacros en <i>Nociones de Arqueología Cristiana</i> de José de Manjarrés (1867)	25
<i>José Carlos Agüera Ros.</i> Universidad de Murcia	
Aportaciones al estudio de la platería leonesa del siglo XVII: Jeróni- mo de Neira	61
<i>Javier Alonso Benito.</i> Universidad de León	
La corona de Nuestra Señora de las Angustias de la Alhambra de Gra- nada	87
<i>Pilar Bertos Herrera.</i> Universidad de Granada	

Los Hermanos Hernández y la orfebrería religiosa <i>Art Decó</i> en España <i>José Carlos Brasas Egido</i> . Universidad de Salamanca	97
La platería en la iglesia de las Santas Justa y Rufina de Orihuela durante el S. XVIII <i>Mariano Cecilia Espinosa y Gemma Ruiz Ángel</i> . Universidad Histórica de Alicante en Orihuela	111
La platería en la Corte madrileña de los Habsburgos a los Borbones <i>José Manuel Cruz Valdovinos</i> . Universidad Complutense	129
Organización gremial de los plateros cordobeses del siglo XVI <i>María Teresa Dabrio González</i> . Universidad de Córdoba	143
A propósito de un busto-relicario de Santa Lucía <i>Núria de Dalmases</i> . Universidad de Barcelona	161
Notas acerca del estudio de la plata en el siglo XX. Una aportación: “Talleres de Arte Granda” <i>Gerardo Díaz Quirós</i> . Universidad de Oviedo	169
El arte de la platería en la Semana Santa de Murcia <i>José Alberto Fernández Sánchez</i>	191
Legados, obsequios y adquisiciones de Mencía de Mendoza: Tres cau- ces para atesorar piezas de platería <i>Noelia García Pérez</i> . Universidad de Murcia	213
La orfebrería del siglo XVI en la Parroquia de Ntra. Sra. de las Nie- ves de La Algaba <i>César Gutiérrez Moya</i>	239
Donaciones de plata labrada del Cardenal Arzobispo de Toledo Don Bernardo de Sandoval y Rojas <i>Carmen Heredia Moreno</i> . Universidad de Alcalá	261

Apuntes para el estudio de la orfebrería en la Alta y Plena Edad Media hispana	283
<i>María Victoria Herráez Ortega. Universidad de León</i>	
Contribución sobre el conocimiento de la platería oaxaqueña.....	301
<i>Yayoi Kawamura. Universidad de Oviedo</i>	
Un manuscrito del platero Juan de Castilla referente a la custodia de la Catedral de Cuenca, obra de Francisco Becerril	313
<i>Amelia López-Yarto Elizalde. CSIC</i>	
Plateros italianos en España	329
<i>Fernando A. Martín. Patrimonio Nacional</i>	
Piezas de platería de Oaxaca (México) en la parroquia de Manzanos (Álava): Legado de don Juan Miguel de Viana	345
<i>Rosa Martín Vaquero. Universidad del País Vasco</i>	
Incautación de la alhajas de plata del convento de Aránzazu (Guipúzcoa) durante las guerras contra Francia	369
<i>Ignacio Miguéliz Valcarlos. Universidad de Navarra</i>	
Platería americana en el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid ..	383
<i>Francisco Javier Montalvo Martín</i>	
Noticias documentales sobre plateros y platería en Lorca	405
<i>Manuel Muñoz Clares y Eduardo Sánchez Abadíe. Archivo Municipal de Lorca</i>	
La joyería murciana en el primer cuarto del siglo XVIII	445
<i>Javier Nadal Iniesta. Universidad de Murcia</i>	
La orfebrería en el Tratado de la Pintura, y en otros textos de Leone Battista Alberti	459
<i>Dora Nicolás Gómez. Universidad de Murcia</i>	

El ajuar de platería de la antigua Hermandad Sacramental de San Miguel de Jerez	465
<i>Pilar Nieva Soto.</i>	
El ornamento litúrgico de plata y oro en la arquitectura y el retablo del Barroco	487
<i>Concepción de la Peña Velasco. Universidad de Murcia</i>	
Las instrucciones de Antonio Pérez de Montalto para la Custodia del Corpus de la Catedral de Murcia	503
<i>Manuel Pérez Sánchez. Universidad de Murcia</i>	
El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias	515
<i>Jesús Rivas Carmona. Universidad de Murcia</i>	
El dibujo para obras suntuarias	537
<i>M^a Victoria Santiago Godos. Universidad de Murcia</i>	
Una aproximación al arte de la platería en Osuna	553
<i>Antonio J. Santos Márquez. Universidad de Sevilla</i>	
La custodia de oro de la Catedral de Sevilla	569
<i>María Jesús Sanz. Universidad de Sevilla</i>	
La platería y los plateros de la Catedral de Almería en sus documentos. Siglo XVIII	595
<i>M^a del Rosario Torres Fernández y M^a del Mar Nicolás Martínez. Universidad de Almería</i>	
El fiel contraste de oro y el marcador de plata de la ciudad de Murcia en la segunda mitad del siglo XVII	621
<i>Cristina Torres-Fontes Suárez. Universidad de Murcia</i>	
La arquitectura en la orfebrería hispanoamericana, sentido y fuentes de inspiración: Los sagrarios barrocos	635
<i>Manuel Varas Rivero. Universidad de Sevilla</i>	

PRÓLOGO

Loores de San Eloy y el entusiasmo y esfuerzo personal del Dr. Jesús Rivas han conseguido el sorprendente resultado de rescatar una vieja tradición y resaltar una justificada relación, la de los plateros y nuestra Universidad.

No se trata, sin embargo, de una celebración meramente testimonial, pues desde la perspectiva académica ofrece la oportunidad de publicar anualmente un ambicioso volumen de estudios, de gran valía científica, como el que hoy se ofrece al lector.

La ocasión es propicia para acercar a quienes estudian la obra de los demás a aquellos que son ejemplo vivo de la producción artística diaria. Pero, al tiempo, profesores y alumnos universitarios, maestros y aprendices del gremio, dan testimonio, solemne y alegre, a la ciudad de su existencia y que-hacer diario

He tenido el honor, en nombre de la Fundación CAJAMURCIA, de recoger el testigo que los orfebres, plateros y joyeros murcianos, en homenaje a su santo Patrono, han realizado para esta ocasión, hermanando así la fiesta con la ciencia, el taller con la Academia.

Ser orfebre, clérigo y diplomático y por fin santo, no es poco mérito para una vida humana. Que el ejemplo de San Eloy sirva de guía y estímulo a nuestros jóvenes que, educados en el esfuerzo por lo bello, no solo conocen el arte, sino que lo practican.

Juan Roca Guillamón

Presidente Fundación Cajamurcia

PREGÓN DE SAN ELOY 2002

PREGÓN DE SAN ELOY 2002

Excelentísimo Señor Rector Magnífico de la Universidad de Murcia.

Ilustrísimas Autoridades Académicas, Profesores y Alumnos de la Facultad de Letras y de la Licenciatura de Historia del Arte.

Distinguidos invitados.

Reverendo Párroco de San Bartolomé.

Señores y Señoras.

Quiero empezar agradeciendo a todos los presentes el regalo hermoso del tiempo que vais a dedicar a este acto en honor a San Eloy.

También quiero agradecer a la Asociación Cultural Universitaria San Eloy de los Plateros la oportunidad que, a través de este acto, ofrece al Gremio Provincial de Joyeros, Plateros y Relojeros, para estrechar lazos y crear vínculos de colaboración entre el sector profesional y empresarial y el mundo cultural universitario. Y también agradezco la confianza que en mí han depositado al encargarme este pregón, especialmente a Don Jesús Rivas, principal artífice de este acontecimiento.

La recuperación de esta celebración en nuestra Región es relativamente reciente. La Asociación Cultural Universitaria San Eloy de los Plateros nace

en 1996 con la implantación de la asignatura de Artes Decorativas y Suntuarias en la Licenciatura de Historia del Arte. El Gremio Provincial de Joyeros Plateros y Relojeros en tiempos de la transición política, concretamente en abril de 1977 con la Ley de 1 de abril, reguladora de la libertad de asociación. No teníamos aún la Constitución de 1978 que sancionó definitivamente la posibilidad y hasta la necesidad de recuperar las asociaciones anteriores a 1939. En este supremo texto, y en su Título Preliminar, art. 7, se dice literalmente:

“Los sindicatos de trabajadores y las asociaciones empresariales contribuyen a la defensa y promoción de los intereses económicos y sociales que les son propios. Su creación y el ejercicio de su actividad son libres dentro del respeto a la Constitución y a la ley. Su estructura interna y funcionamiento deberán ser democráticos”

Aquí comienza la historia del actual asociacionismo profesional y empresarial impulsado por **“causa mayor”**. Entonces y desde entonces cada vez más, nada se pudo, ni se puede, desde la acción individualizada de cada profesional o empresa.

Constituido el Gremio en esta nueva etapa, se recuperó la celebración del acto en honor a San Eloy como patrón del Gremio de Joyeros y Santa Lucia de los Relojeros.

Eloy (o Eligio, que es lo mismo) significa: “el elegido, el preferido”. San Eloy fue el más famoso orfebre de Francia en el siglo VII.

Nació en el año 588 en Limoges (Francia). En el taller paterno trabajó los metales, demostrando excepcionales capacidades para el arte. Continuó su formación bajo la dirección de Abdon, que era el encargado de fabricar las monedas en Limoges.

Cuando ya dominó bien el arte de la orfebrería se fue a París y se hizo amigo del tesorero real. El rey encomendó a Eloy que fabricara un trono adornado con oro y piedras preciosas. Pero con el material recibido el joven artista hizo dos hermosos tronos. El rey quedó admirado de la honradez, la inteligencia, la habilidad y otras cualidades de Eloy, y lo nombró jefe de la

casa de la moneda (todavía se conservan monedas de ese tiempo que llevan su nombre).

Nuestro santo fabricó también los preciosos relicarios que sirvieron para guardar las reliquias de San Martín, San Dionisio, San Quintín, Santa Genoveva y San Germán. La habilidad del artista y su amistad con el monarca hicieron de él un personaje muy conocido en su siglo.

Eloy se propuso no dejarse llevar por las costumbres materialistas y mundanas de la corte. Y así, aunque vestía muy bien, como alto empleado, era muy moderado en el mirar, comer y hablar. Y era tan generoso con los necesitados que cuando alguien preguntaba: “¿Dónde vive Eloy?”, le respondían: “Siga por esta calle, y donde vea una casa rodeada por una muchedumbre de pobres, ahí vive Eloy”.

Después de trabajar para los reyes Clotario y Dagoberto, cuando este último murió se dedicó a la vida religiosa, llegando a ser elegido obispo de Noyons.

Tan santo obispo, en razón de su vínculo con la platería, llegó a convertirse en el patrón de este arte y, en definitiva, en su signo de identidad. Así pues, forma parte esencial de la historia de la orfebrería, una historia repleta de grandes maestros y de magníficas realizaciones y también continuo testimonio de progreso y de avances en la creación artística. Durante toda la historia de la orfebrería se han ido produciendo cambios en la forma de trabajar los metales nobles, aunque los cambios fundamentales se producen durante la revolución industrial del XIX y en nuestra época con la incorporación de las nuevas tecnologías, en las áreas de la robótica y la informática.

Hoy debemos tomar conciencia de que muchas cosas están cambiando en el mundo actual, y también en el mundo de la orfebrería. Son muchas las novedades que están surgiendo en el campo tecnológico y que estamos aplicando con la incorporación de nuevas herramientas apenas conocidas hace una década. Entre ellas las fresadoras robotizadas y los pantógrafos informatizados que permiten obtener de un dibujo simple, y mediante la aplicación de programas de dibujo tridimensional, un modelo, un objeto acabado o un troquel de la pieza que hemos diseñado.

Otra nueva herramienta que la informática pone a nuestra disposición y que se ha extendido como una nueva cultura es la de “cortar y pegar”. Hoy todo se mezcla. Hoy todo es mezclable, lo importante es que resulte novedoso, original, diferente y que se adapte a las nuevas formas de vida.

La informática e internet son una fuente inagotable de recursos para potenciar nuestro trabajo. Nos facilitan el acceso a una amplísima base de componentes prediseñados o a herramientas que permitirán con un mínimo esfuerzo realizar infinidad de pruebas y modelos hasta obtener el producto que deseamos.

Hay quien dice que todo está inventado y que no nos queda otra salida para poder avanzar que combinar lo que ya existe. Si lo sabemos hacer bien, si dominamos el arte de la combinación, estaremos aumentando y potenciando nuestro trabajo. Una combinación bien realizada, fruto del conocimiento y de la experiencia, nos estará haciendo crecer y con la más natural espontaneidad. De dos ideas nace siempre una tercera, y si a esta nueva idea le contraponemos otra, surgirá otra nueva, y así hasta el infinito. No se trata de ningún azar ni de ninguna eventualidad. Es la expresión plástica y práctica de la dialéctica creativa.

También se dice y con razón que, si queremos alcanzar el éxito, debemos moldear el futuro, afrontándolo abiertamente. Nuestro éxito dependerá, en gran medida, de nuestra capacidad de creación. No es suficiente en el simple intento de adaptación.

A este respecto, debemos tener presente que la palabra “crear” significó originariamente “sacar o producir una cosa de la nada”. Lógicamente, esta actividad sólo la puede realizar Dios. Por eso, se le llama “El Creador”. Y nosotros no somos dioses, por muy endiosados que estemos.

Con el tiempo al uso de la palabra “crear” se le han ido dando otros significados más amplios. Hoy se suele utilizar también para expresar la realización de cualquier obra, sobre todo si es artística o novedosa. En este sentido último, la palabra crear tiene que aplicarla tanto el orfebre como el empresario. Cada uno en su campo tiene que conjugar constantemente este verbo. Uno tendrá que crear piezas. El otro tendrá que crear sistemas y formas de

comercio. Para conseguir este objetivo común, no son suficientes los cauces tradicionales. Hay que poner en marcha otras herramientas. Hay que saber utilizar otros instrumentos más eficazmente.

Los gremios actuales ponemos a disposición de los orfebres y empresarios cursos relacionados con los métodos tradicionales, como el engastado, la fundición a la cera perdida, el conocimiento de gemas y piedras preciosas, historia de la joyería, etc. Y cursos relacionados con las nuevas tecnologías, como diseño asistido por ordenador, bases de datos, acceso a internet y desarrollo de comercio virtual.

Por último, quiero implorar a San Eloy para que siga protegiendo a sus orfebres y joyeros en esta época de nuevos retos y de nuevas posibilidades. También pido la protección del santo para la Licenciatura de Historia del Arte de la Universidad de Murcia y su Asociación Cultural Universitaria San Eloy de los Plateros. Deseamos que vuestra labor y la nuestra puedan enriquecerse mutuamente a través de más estrechas colaboraciones entre nuestras asociaciones.

¡Viva San Eloy!

Salvador Muñoz Amorós
*Presidente del Gremio de Joyeros,
Plateros y Relojeros de Murcia*

ESTUDIOS

ORFEBRERIA Y AJUAR SACROS EN NOCIONES DE ARQUEOLOGIA CRISTIANA DE JOSÉ DE MANJARRÉS (1867)

JOSÉ CARLOS AGÜERA ROS
Universidad de Murcia

Don Josep de Manjarrés i de Bofarull (Barcelona 1816-1880), “Bachiller en Filosofía, Catedrático de teoría e historia de las Bellas Artes en la Escuela de Barcelona, individuo de varias corporaciones artísticas y arqueológicas”, según él mismo se titulaba, fue una personalidad decimonónica crucial para el nacimiento y desarrollo de los estudios de Historia del Arte en nuestro país, como puede comprobarse profundizando en su figura y escritos (*Lamina I*). Sin embargo no ha sido atendida al completo y con la necesaria profundidad que merecería.

Barcelonés de familia media terminó en 1839 la carrera de abogado entre Cervera y Huesca, a la par que desarrollaba tempranas aficiones musicales, pictóricas y literarias, que le llevaron a inclinarse a las enseñanzas artísticas ingresando en la Escuela de Bellas Artes, de la Junta de Comercio de Barcelona, en la sección de dibujo de adorno creada por el pintor José Arrau y Barba. Allí aprendió dibujo geométrico, lecciones de arquitectura, modalidades de pintura, modelado y composición, obteniendo los primeros premios. Su adscripción inicial a la Diputación Provincial, a la Caja de Ahorros de Barcelona y al Instituto Agrícola Catalán de San Isidro dio paso a una cada vez mayor dedicación cultural, iniciada con trabajos para la Real Sociedad Económica de Amigos del País donde ingresó en 1846.

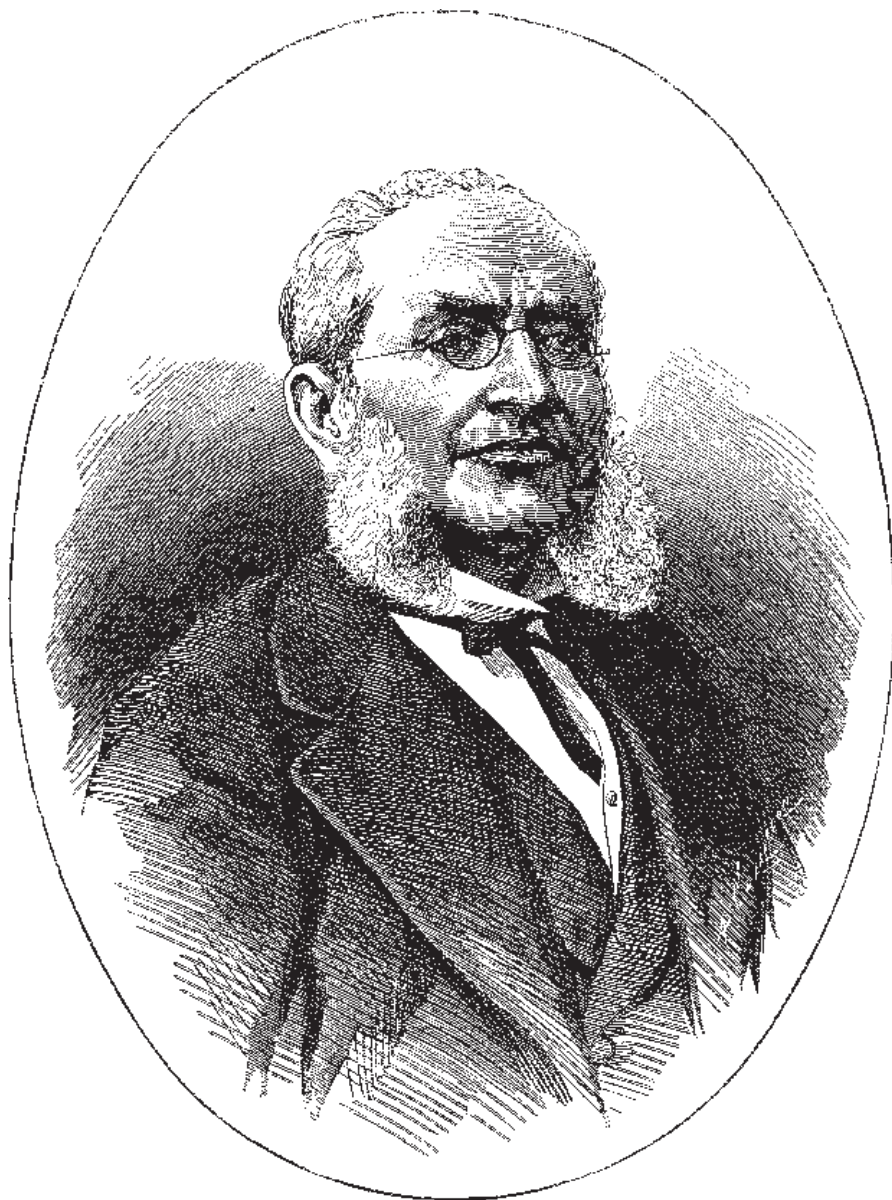


Lámina 1. Retrato de José de Manjarrés en los
“Apuntes biográficos” que sirven de prólogo a la edición
póstuma de su obra *Las Bellas Artes. Historia de la arquitectura,
la escultura y la pintura*. Barcelona, 1881.

Por sus conocimientos artísticos y arqueológicos Manjarrés accedió en 1847 a miembro honorario de la Asociación Arqueológica de Tarragona, en el mismo año a la Facultad de Filosofía de Barcelona, como regente de la asignatura de Historia de España y en 1848 a la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona. Por entonces un viaje a Madrid, para asuntos particulares, le puso en contacto entre otras personalidades con Federico de Madrazo y el ambiente artístico de la capital, que completaron su formación, decidiéndole al volver a Barcelona dedicarse por completo a las actividades culturales.

Colaboró así desde 1852 en la Academia de Bellas Artes de Barcelona, donde en 1856 fue nombrado profesor interino de la clase de Teoría e Historia de las Bellas Artes, para sustituir al famoso pintor Claudio Lorenzale. Fue socio asimismo del Ateneo barcelonés, participando como literato y crítico de arte y en 1857 ganó por oposición hecha en Madrid ante la Academia de San Fernando, la cátedra de Teoría e Historia de las Bellas Artes, en la Escuela barcelonesa de Bellas Artes, siendo Secretario de la misma desde 1862 a 1874. En ella contribuyó con Lorenzale, que era el Director, al fomento de la enseñanza del dibujo artístico industrial, organizando el plan de estudios, la biblioteca del centro y la primera Exposición retrospectiva en la sede de la Lonja. Entretanto fue elegido miembro de la Academia de Bellas Artes de Barcelona, donde ingresó leyendo su *Discurso* de entrada en sesión pública celebrada el 9 de enero de 1859.

Las inquietudes de Manjarrés se extendieron también a la preocupación por las colecciones arqueológicas y al formar parte asimismo de la Comisión Provincial Barcelonesa de Monumentos se le encargó el Museo de Antigüedades instalado primero en la Real Capilla de Santa Agueda, que ordenó, clasificó y estudió publicándolas en un catálogo. Su conocimiento del ámbito español no fue particular, al recorrer gran parte del país y ampliarse asimismo al extranjero, viajando a París y Milán; de hecho, su prestigio y reconocimiento explican que también se le nombrara académico de número de la Academia Florentina de las Artes del Dibujo y de la de Bellas Artes de Milán, desde 1876. Fue galardonado con la Cruz de Caballero de la Real y distinguida Orden de Carlos III y en 1880 accedió al cargo de Director de la Academia de Bellas Artes de Barcelona, el mismo año de su muerte inesperada¹.

1 Datos todos extraídos de los “Apuntes biográficos” introductorios a su libro póstumo *Las Bellas Artes*. Barcelona, 1881, sin indicar recopilador pero que bien pudo ser F. MIQUEL i BADIA,

A resultas de todas estas vinculaciones Manjarrés poseyó asimismo un notorio perfil de polígrafo, desplegado principalmente en escritos de índole artística y arqueológica, de los que destacan entre los publicados su *Teoría e historia de las Bellas Artes. Principios fundamentales*, Barcelona, 1859, obra a través de la cual glosaba y difundía la estética de Hegel, reelaborada y reeditada en 1874 como *Teoría estética de las artes del dibujo*. De empresa magna enciclopédica puede calificarse su *Museo europeo de pintura y escultura*, 1859-1862, catorce volúmenes con 1016 láminas, descripciones, juicios críticos, biografías e índices. Se le confió la *Memoria necrológica del escultor barcelonés D. Manuel Vilas y Roca*, leída en sesión pública de la Academia de Bellas Artes de Barcelona celebrada el 17 de noviembre de 1861.

Las últimas décadas de su vida fueron prolíficas, al ir apareciendo en 1864 las *Nociones de Arqueología Española*, en 1867 las *Nociones de Arqueología Cristiana para uso de los Seminarios Conciliares*, en 1875 *Las Bellas Artes. Historia de la arquitectura, la escultura y pintura*, más la *Teoría estética de la arquitectura*, y en 1880 el folleto *Las Artes suntuarias: sus teorías y su historia*. Un testimonio de la preocupación por la buena enseñanza y preparación es el *Manual para el alumno de las escuelas de dibujo preparatorio*, Barcelona, 1899. Era aplaudida por utilísima su costumbre de incluir un glosario de términos al final de cada publicación y a todo esto, y más, hay que añadir un número abundantísimo de folletos sobre asuntos artísticos diversos y artículos de crítica en muchos periódicos y revistas².

autor después asimismo de unos *Apuntes biográficos-críticos sobre D. José de Manjarrés y de Bofarull, académico numerario que fue de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*. Imprenta Barcelonesa, Barcelona, 1884.

2 Destaca asimismo el discurso *El Arte ornamental y las enseñanzas de las artes del diseño*. Barcelona, 1848 y de otros temas por Manjarrés pueden citarse la *Regeneración de la Sociedad moderna por la industria*, diccionario de bolsillo en colaboración con don José Dalmases; *El libro verde de Barcelona*, recopilación festiva y costumbrista de la ciudad, también en colaboración con don Juan Cortada; la *Guía de señoritas en el gran mundo*, sobre la educación artística y literaria de la mujer; *El traje bajo la consideración arqueológica*, Barcelona, 1858 y en relación con su gusto por las artes musicales y escénicas que le hicieron colaborar en la dirección artística del Liceo, donde finalmente fue director de escena está *El arte en el teatro*. Barcelona, 1875. Al respecto véanse las citas de la nota 1, así como V. MAESTRE, “Arte e Industria. José de Manjarrés i Bofarull: un capítulo de estética industrial en el pensamiento barcelonés del siglo XIX”, en *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 2, 1994, pp. 73-92, y F. FONTBONA, “Els orígens de la historiografia de l'art catalana” en *Homenaje al Professor Joaquim Molas*. Barcelona, Universidad, Col.lecció Homenatges, 2003, pp. 453-455. Agradezco a los profesores Miguel A. Alarcia i

Mas pese a toda esta indiscutible relevancia, hay que recurrir a Gaya Nuño para encontrarle reseñado con carácter preferencial, entre los estudiosos especializados en la pionera historiografía artística española de la segunda mitad del siglo XIX. Lo destacaba primero entre los prestigiosos colaboradores de *El Arte en España*, la publicación editada desde 1862 a 1870, que dirigió don Gregorio Cruzada Villaamil (Madrid 1832-1884), mecenas, estudioso y subdirector del Museo de la Trinidad. Después lo volvió a recoger particularizado como “autor de varios libros importantes”, algunos de los cuales citaba. Manjarrés poseyó así el carácter especializado, que también tuvieron José Amador de los Ríos, Ceferino Araujo, Vicente Poleró y Giner de los Ríos, como más famosos, junto a otros que según Gaya Nuño cimentaron “la moderna historiografía del arte español en su fase ya encarada con el rigor novecentista”³.

De toda esa producción editorial es objetivo a considerar ahora el librito *Nociones de Arqueología Cristiana para uso de los Seminarios Conciliares: Guía de Párrocos y Juntas de Obra y Fábrica de las Iglesias*, editado en Barcelona, en la Imprenta del Heredero de D. Pablo Riera, calle de Robador, nº 24 y 26, en 1867. El título corresponde al nombre de la asignatura de historia del arte religioso que se impartía en los seminarios y el interés del mismo viene al caso por la actualidad que presenta, como fuente y fundamento de instrucción básica para los actuales estudios especializados de artes suntuarias, que con justificación han encontrado cabida en las licenciaturas de Historia del Arte. Esto es así por que de hecho recoge, estudia y analiza la evolución desde el cristianismo primitivo, de todo lo que integraba la orfebrería y ajuar sacro para la liturgia, el adorno del templo y de los clérigos.

Presenta el librito un prólogo enardecido en los elogios por el Doctor Buenaventura Ribas y Quintana, Presbítero, en Barcelona el 18 de noviembre de 1866, fecha conmemorativa de la dedicación de la Catedral de dicha ciudad, y con aprobación para imprimirse de don Juan Palau y Soler, Vicario General de aquella Diócesis, el 18 de diciembre del mismo año. La presentación proclama el interés y la utilidad del contenido de la obra, para los eclesiásticos responsables de los templos con su ajuar y aderezo artísticos, basa-

Huarte y Amadeo Terol Martínez su atención y generosidad, al proporcionarme el material de las referencias aquí recogidas así como indicaciones sobre Manjarrés y su obra.

3 J. A. GAYA NUÑO, *Historia de la Crítica de Arte en España*. Madrid, 1975, pp. 194 y 197.

do en la cita literal de Pablo Piferrer de su libro *Recuerdos y bellezas de España (Principado de Cataluña, tomo 2º, 1839)*. Además trasciende a la revalorización artística y mantenimiento conservativo del legado religioso monumental y de los bienes sacros, con mención predilecta expresa del arte bizantino y ojival que está presente en el contexto de toda la obra.

Tal inquietud conservativa del prologista deriva de la preocupación por el destino de los monumentos religiosos, especialmente los monásticos y conventuales, tras el desalojo, abandono y desmantelamiento causados en los mismos por la desamortización eclesiástica. Aflora en la presentación como un lamento en clave totalmente romántica, conforme a un sentir generalizado entonces entre los intelectuales españoles, sobre las desastrosas consecuencias de la exclaustración sobre el patrimonio⁴. La glosa comprende también las ventajas del estudio para la recuperación de las iglesias y sus accesorios, fundamentándose en la arqueología cristiana como disciplina orientativa totalmente garantizada, al concordar con ser vehículo para trazar la historia del Cristianismo.

A partir de aquí, el análisis del estudio de Manjarrés permite detectar las fuentes utilizadas y seguidas para la elaboración del mismo, sin detrimento de tener en cuenta su propia formación, experiencia y capacidad observativa y analítica adquiridas con los años. Sobre las fuentes consultadas además de las propias de la Sagrada Escritura Cristiana, a partir de los libros del Antiguo Testamento y los Cuatro Evangelios así como los Hechos de los Apóstoles que componen el Nuevo, también dispuso de forma directa e indirecta de un elenco importante. Comenzando por el *Liber Pontificalis*, las *Constitutiones apostólicas* y la *Vita Constantini* de Eusebio de Cesarea (c. 265-339/340), asimismo conoció o tuvo referencia de los escritos de varios santos padres de la Iglesia, citando entre ellos de San Jerónimo (h. 345-420) las *Epístolas*, de San Agustín (354-430) *Enarrationes in Psalmos*, y de San Gregorio Magno (590-604) *Sacramentales y Decretales*; más las actas del Concilio del 601 en Roma.

Entre los escritos de obispos renombrados, como argumentos de autoridad recogía de San Ireneo (c. 130-200/202) *Contra haereses o Responsiones*

4 Al respecto un buen ejemplo de ello en Murcia fue don Juan Albacete y Long (1823-1883), personaje similar a Manjarrés en muchos aspectos, aunque algo menor en formación y rangos, como puede verse en J. C. AGÜERA ROS, *Los Apuntes Históricos de Don Juan Albacete, un manuscrito histórico-artístico del siglo XIX*. Murcia, Tabularium, 2003.

ad orthodoxos; de San Paulino de Nola (353-431) *Carmina Natalitia in honorem San Felix* y de los Santos Zenón de Verona (activo 361– + 371/372) y Optato de Milevo o Mileve (c. 360-384/387), su *Opera omnia* y *Tractatus contra Donatistas*. Asimismo aludía a San Simeón de Tesalónica (+1429), teólogo, patrístico y monaquista bizantino, pero sin citar su obra que debe ser la titulada *De Divino templo; de eius ministris, episcopo, sacerdote, diacono; de sacris eorum vestibus; de sacrosancta mystagogia sive missa*. Igualmente las Actas de Concilios, cual el ya citado del 601 de Roma y el IV de Toledo en el 633

La exégesis renacentista del humanismo cristiano también halla eco en la referencia a Jacob Gretzer o Gretser (1562-1625), jesuita, teólogo, humanista, dramaturgo e historiador alemán, con su apología *De cruce Christi* (1600-1605). Aparece asociado o en relación con el flamenco mucho más ilustre, controvertido y polémico Joest Lips, llamado asimismo Iustus Lipsius o Justo Lipsio (1547-1606), uno de los eruditos más famosos del siglo XVI, como historiador y jurista reconocido incluso por Felipe II y que fue retratado por Holbein, Porbous y Rubens entre otros pintores. No falta por imprescindible el erudito cardenal Cesare Baronio (1538-1607), con los *Annales ecclesiastici* y el *Martyrologium romanum*.

En igual contexto de catolicidad contrarreformista, la alusión a un tal “Fallonius” con el título abreviado de la obra *De Sanctorum Martyrum Cruciatibus*, con primera edición de 1594 que tuvo otras muchas, responde en realidad a Antonio Gallonio (1557-1605), sacerdote de la congregación del Oratorio, cuya Biblioteca Valliceliana organizó, amigo de San Felipe Neri y su biógrafo, historiador y hagiógrafo. También se menciona de pasada y de nuevo sin concretar obra a un tal Norinus, que debe ser Enrico de Noris (1631-1704), fraile agustino italiano de Verona, que llegó a cardenal siendo además erudito y anticuario de mérito, con su *Annus et epochae Syro-Macedonum, in vetustis urbium Syriae nummis praesertim medicis expositae* (1689 y 1692). Al mismo tiempo pertenece la indicación de Johanne Mabillon (1623-1707), historiador francés de Reims, benedictino de la Congregación de San Mauro, director de las *Acta sanctorum ordinis sancti Benedicti*, opuesto a los bolandistas y fundador de la erudición y crítica diplomática, paleógrafo y escritor de varias obras históricas además del *Museum italicum: seu collectio veterum scriptorum ex bibliothecis italicis* (1724) que se cita.

El mundo de la Ilustración viene en las fuentes del estudio de Manjarrés encabezado por el padre Enrique Florez (1702-1773) con *España Sagrada*,

publicación de veintinueve volúmenes entre 1747 y 1755, continuada por los también agustinos Risco, Merino y la Canal (tomos XXX al XLVII) y después por la Real Academia de la Historia (1879). También a aquel período corresponde la cita a Francesco Bianchini, de Verona (1662-1729), estudioso de teología, anatomía, botánica, matemáticas, física, astronomía, lenguas, arqueología e historia, secretario de la congregación para la reforma del Calendario, autor de la magna obra *De vitis romanorum pontificum... Opera et Studio*, en cuatro volúmenes entre 1723 y 1735, y que inició la edición de Anastasio el Bibliotecario, sabio erudito y prestigiado del siglo IX (+ 879) correspondiente a la cita abreviada *Not. a Anastasio el Bibliotecario in vita S. Urbani*.

Por último, a un momento más inmediato al autor, con carácter de precedente, pertenece el maestro de la arqueología cristiana Giovanni Battista De Rossi (1822-1894), con sus *Inscriptiones christianae urbis Romae VII saeculo antiquiores* (1861 y 1888)⁵.

Reseñadas las fuentes, en cuanto al orden de exposición en el “Capítulo I. Principios Generales.— Razón de método” Manjarrés exponía de forma somera y con claridad la filosofía de la obrita, al definir “al Arte y sus distintas ramificaciones” como “la ilustración y el más fiel testimonio de la Historia”. A continuación planteaba que dada la variedad de formas que reviste, la consideración de dichas formas artísticas debía partir de sus elementos fundamentales, de los cuales la “forma plástica lineal o figurativa” era la intrínseca a la expresión artística. En la división entre Artes en primer lugar asociaba a la Arquitectura las Artes suntuarias, por considerarlas afines por tratar ambas “de dar forma a la materia que no la tiene en sí inmanente, según usos especiales que lo hayan exigido” (pp. 13-14).

Tras estos preliminares exponía en cuanto al método seguido en la obra, que después de la que denominaba “alta arquitectura” pasaría “a tratar de todos aquellos objetos pertenecientes a la arquitectura menor, a las artes suntuarias, que, regidas por leyes arquitectónicas, sirven al uso, a la suntuosidad y al decoro del culto, como son: los muebles y utensilios litúrgicos, los vasos sagrados y las vestiduras sacerdotales” (p. 16). La Arquitectura en

5 Agradezco a M^a Ángeles López Martínez y M^a del Carmen Peyró así como a Amparo Iborra Botía, técnicas especialistas de la Biblioteca Nebrija de la Universidad y de la Biblioteca Regional de Murcia respectivamente, su asesoramiento experto, esfuerzos y ayuda para localizar muchas de las referencias bibliográficas citadas.

sentido estricto comprende así el Capítulo II, extenso por abarcar algo más de la mitad del librito, aunque compensado con el siguiente, y que dividía en “Artículo I. Idea general de la arquitectura entre los gentiles” (griegos, etruscos y romanos); “Artículo II. Idea general de la arquitectura entre los cristianos” (escuela bizantina, germánica o gótica e itálica o del renacimiento) y “Artículo III. Monumentos Cristianos” (catacumbas, basílicas, monasterios, catedrales, baptisterios y sepulcros). En todos ellos restringió siempre las consideraciones sobre Escultura y Pintura, por quedar excluidas en orden a su función de ornato.

Por la justificación expuesta, incluía dentro del capítulo arquitectónico como “Artículo IV. Las Artes suntuarias de Cristianismo”, encuadradas siempre en el marco de su carácter litúrgico y relación arquitectónica si la hubiere. Pero también es una disertación sobre Epigrafía, Simbología e Iconografía, asimismo con la consiguiente división cronológica en períodos que llamaba “épocas” y “escuelas”, que dividía en “primitiva”, “de las catacumbas”, “constantiniana”, “bizantina”, “ojival” y “renacimiento” haciendo abarcar ésta “desde el siglo XVI hasta nuestros días” (i) (p. 17). En todo el escrito está implícita la predilección muy romántica por la estética del arte medieval y más en concreto el gótico, lo que al fin admitía cuando versaba sobre las lámparas, al elogiar las de la Catedral de Barcelona por seguir lo ojival, aunque fueran del siglo XVIII. En contrapartida, todavía participaba de la aversión por el barroco heredada de la teorías académicas, con una postura y declaraciones en consecuencia que por tardías pronto empezarían a estar trasnochadas.

A partir del “Artículo IV. Artes suntuarias del Cristianismo” comienza la disertación extensa sobre este apartado, tan esencial, importante y transcendente por ir aparejado al desarrollo secular de la liturgia y ambientación sagradas. Planteaba así:

“La arquitectura mayor, la alta arquitectura, por lo tocante a la religión cristiana, atiende artísticamente, como hemos visto a la necesidad de cubrir y cerrar un recinto para construir un sitio de recogimiento: falta ahora hablar de la arquitectura menor, de la que da suntuosidad y decoro a los actos de la liturgia, que es lo que constituye *las artes suntuarias* del Cristianismo. Las producciones de estas artes no son parte integrante del edificio; pero se armonizan con él constituyendo los muebles, vasos y utensilios sagrados, y las vestiduras sacerdotales de toda la jerarquía

eclesiástica. Con su estudio se aprende a apreciar en su justo valor las alteraciones que tales objetos han sufrido en sus formas; teniendo en cuenta, que si en la esfera laica la volubilidad caprichosa suele ser la causa de alteraciones y modificaciones, solo una razón justificada puede serlo para las cosas eclesiásticas, porque la Iglesia no rechaza las innovaciones que son el producto legítimo de la inteligencia, siguiendo el movimiento que el Todopoderoso ha impreso a todo lo creado” (p. 134).

Acto seguido en la “Lección I. Altares y retablos”, tras disertar sobre los orígenes y formas de los altares finalizaba añadiendo:

“Durante las persecuciones los altares no tuvieron adorno alguno; pero después de la paz constantiniana nada pareció suficiente para adornar la mesa del sacrificio. Desde el siglo V vense los metales más preciosos empleados en la construcción de altares. De plancha de oro debió de ser el que hubo en Constantinopla en tiempo de Teodosio; de plancha de plata los que algunos papas de aquella época regalaron a determinadas basílicas de Roma; y de oro macizo incrustado de piedras preciosas fue el de Santa Sofía de Constantinopla y el del Calvario de Jerusalén” (p. 138)

Seguía con la “Lección II. Vasos sagrados” donde comenzaba:

“El vaso principal entre los sagrados, por ser el vaso eucarístico por excelencia, es el cáliz. El cáliz fue llamado por varios escritores eclesiásticos de la antigüedad: *vas dominicum-puculum-vas mysticum*. Jesucristo consagró el vino en un cáliz; y cálices emplearon los apóstoles para la celebración del santo sacrificio.

El cáliz es un vaso de cráter más o menos acampanado, con un pié, mediando un balaustre, el cual está promediado a su vez, o quizá sustituido, por un nudo al que los plateros de la época del renacimiento han llamado *manzana*” (pp. 145-146).

Aquí distinguía tres tipos de épocas distintas, a saber, de época primitiva, latino bizantina y germánica, con sus correspondientes dibujos que se reproducen (*Lamina II*). Y continuaba:

“En los primitivos tiempos se distinguieron varias especies de cálices, siendo los principales los *offertorii* y los *ministeriales*. Los primeros fueron aquellos en que se celebró con el vino del cual habían hecho ofrenda los fieles. – Los *ministeriales* sirvieron por el uso consiguiente a la comunión de los fieles en las dos especies. Déjase, pues, suponer que su capacidad no debió ser reducida, ó que hubo de aumentarse su número en las iglesias más concurridas: por esto muchos de los vasos *ministeriales* tuvieron un peso considerable; y hubo iglesias que reunieron hasta siete sobre el altar. Los vasos *ministeriales* fueron llamados *majores* ó *minores* según su capacidad.

Si merecen la consideración de cálices la mayor parte de vasos historiados que se han encontrado en las catacumbas, es muy puesto en razón suponer que cada uno de los fieles usaba para la comunión un cáliz particular, al cual el diácono vaciaba desde el cáliz ministerial una parte del vino consagrado. De aquí puede deducirse que los cálices con asas que debió haber en la edad primera de la Iglesia, según el texto que cita Mabillon (*Mus. ital.* p. 48), y según un bajorrelieve de Monza, hubieron de pertenecer a la clase de los ministeriales, para la mayor comodidad y seguridad en la distribución. Por otra parte, las asas pudieron facilitar la suspensión de tales vasos sobre el altar, como se practicaba en determinadas solemnidades.

En la clase de cálices *ministeriales* pueden contarse los actuales copones; si bien no contienen estos la especie eucarística del vino, sino la del pan; al paso que en los primitivos tiempos fue otro el vaso destinado para contener el pan eucarístico. Este vaso llamóse *pixis-columba eucharistica*. La *pixis* fue en efecto un arca en forma de paloma, que se usó en los primeros siglos, para tener reservada la sagrada Eucaristía destinada a los enfermos. Y diósele indudablemente dicha forma, porque la paloma fue considerada como uno de los símbolos de Jesucristo” (pp. 146-147).

Aquí se incluye el dibujo de una de estas palomas, análoga a la de Limoges del siglo XIII, del Legado Santiago Esponsa conservada en el Museo de Arte de Cataluña y a la que se guarda en la sección The Cloisters, del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York (*Lamina II*). El argumento prosigue exponiendo sobre la disposición en los recintos sacros:

“Esta paloma *pixis* estuvo colgada en el centro del *ciborium*, y aun sobre las pilas bautismales en los bautisterios, como queda dicho en sus res-

pectivos lugares. Sin embargo existen autores que dicen que en las iglesias de Italia descansaba la *pixis* encima del altar mismo. Aquí podría entrar la duda acerca del modo que estaba allí reservada ó fija, puesto que ninguno de tales autores lo manifiesta explícitamente, pero existe el inventario de Anastasio el Bibliotecario, en el cual constan varios donativos hechos por distintos personajes a las iglesias de Roma. Entre estos donativos cuéntase la *pixis*, con la particularidad de que no está ofrecida jamás sin la torre (*turris*) como accesorio de ella. Esta torre quizá sea aquel baldaquí de pequeñas dimensiones que, cobijado por el que cubría todo el altar, asentaba sobre el altar mismo, como dejamos dicho más arriba, y al que llamaríamos ahora el *sagrario*: a pesar de que autores litúrgicos aseguran que esta torre estuvo también suspendida, lo cual vendría a contradecir la opinión que acabamos de indicar de que la *turris* y el *peristerium* pudieron ser una misma cosa. Los textos, sin embargo, distinguen claramente el *peristerium* de la *pixis*, y esta de la *turris*. ¿Si será tan poco razonable suponer que la *pixis*, ó *columba eucharistica*, estuvo unas veces pendiente del centro del *ciborium*, otras reservada en el *peristerium*, y otras en la *turris* asentada encima del altar ó pendiente del modo que pudo estarlo la *pixis* misma ó colocada simplemente sobre el ara? No creemos que en ningún autor litúrgico se halle un texto que pueda contradecir la posibilidad de la existencia de estos distintos modos que en los primitivos tiempos se emplearon para reservar la sagrada Eucaristía. Y todavía puede citarse otro, y es: que muchas veces sirvió para el mismo objeto la credencia que en forma de aparador ó armario usa la Iglesia latina junto al altar, del lado de la Epístola, conforme queda dicho en su lugar” (pp. 147-148).

Tampoco olvidaba señalar respecto a la materia constituyente de tales piezas:

“El material de que por lo común fueron fabricadas las torres fue la plata, mientras que el oro se empleó para las píxides (si bien más adelante las hubo de plata), al paso que no hallamos mencionado en ningún autor el material de que fue fabricado el *peristerium*. El empleado en la fabricación de los cálices ha sido vario: en los primeros tiempos hubo cálices de palo, y más comúnmente de vidrio, sobre todo desde el primer tercio del siglo III en que gobernó la Iglesia san Ceferino. En el siglo IV, después de la

paz constantiniana, se usaron ya cálices de oro y de plata, esmaltados y con piedras preciosas incrustadas: a pesar de lo cual continuó el uso de los cálices de vidrio entre los monjes y en las iglesias rurales; así como también celebraron con ellos los prelados, cuando las necesidades de los fieles exigieron que fuesen vendidos los de metal precioso. Hubo también cálices de cobre y de estaño, y aun de piedras ricas, como de ónice, de cornerina, etc. La loza fue también material empleado en la fabricación de cálices.

Todos estos cálices de vidrio, ó de cualquiera otro material cocido, fueron adornados con pinturas ó tuvieron guarniciones y adornos de oro; habiéndose prodigado de un modo extraordinario en los vasos sagrados de todo género las inscripciones y los símbolos” (p. 149).

Pasaba a partir de aquí a tratar los objetos accesorios de la liturgia desglosando:

“A los vasos sagrados va anexa la *patena*. El uso de este objeto quizá no sea tan antiguo como el del cáliz. Atribúyese su introducción en la liturgia al papa san Ceferino (210 a 219): a lo menos tal es la opinión del libro pontifical (c. XVI). Llámase *patena* de la palabra latina *patera* que vale *plato*: los orientales le dan el nombre de *disco* porque tal es su forma. Fueron del mismo material; y, como ellos, tuvieron inscripciones y emblemas ó figuras simbólicas, sobre todo las más antiguas.

Hubo patenas para los cálices *offertorii*, otras que fueron llamadas *ministeriales* y otras *chrismales*. Las primeras fueron más pequeñas que las segundas; y de ellas se sirvieron los sacerdotes como actualmente se sirven, para el sacrificio de la misa. Las *ministeriales* estaban destinadas a recibir el pan consagrado que había de distribuirse a los fieles; y llegaron a tener tales dimensiones, que durante los siglos medios solo sirvieron para adorno de los altares. Las patenas *chrismales* estaban destinadas para contener los santos óleos: fueron cóncavas, así como las otras fueron casi planas.

La patena ó disco del rito griego es más grande que la que se usa en el rito latino; y tiene por remate el *asterisco*, que consiste en unos semicírculos cruzados, y con una cruz erecta en su intersección. De las palabras que pronuncia el sacerdote al colocar el *asterisco* encima de la patena, tomadas del vers. 9, cap. II del Evangelio de San Mateo, dedúcese que

esta especie de estrella es un símbolo de la que guió a los Reyes magos a la cuna del Salvador. Este utensilio sirve para tener levantado el paño que cubre la patena, a fin de que no toque el pan consagrado.

La tapadera del copón actual de los latinos ¿tiene el origen del asterisco, ó simplemente es un recuerdo de este? No nos atrevemos a decidir esta cuestión; contentándonos con proponerla a los arqueólogos cristianos” (pp. 149-150).

El argumento identificador y de diferenciación entre cristiandad latina y griega le servía también para la curiosa interpolación sobre los recipientes para óleo, aclarando:

“Es preciso también no confundir el asterisco, como lo han hecho algunos, con las redomitas ó frascos en que se traía de los Santos Lugares el *oleum sanctae crucis*, ó el aceite de las lámparas que ardían en las tumbas de los santos apóstoles y mártires, y que los pontífices distribuían a los fieles para suplir las reliquias; costumbres que fueron introducidas desde el siglo IV. Estos aceites sirvieron a los fieles para las unciones que en determinadas festividades se hacían en el cuerpo. Las redomitas en que se guardaban fueron de vidrio ó de metal: las de esta última clase, a más del rótulo que indicaba la procedencia, llevaban bajos relieves, representando asuntos tomados de la vida de Nuestro Señor Jesucristo. Mabillon dice haber visto en el monasterio de Bobbio fundado en el Genovesado por Santa Columba en el siglo VII, un vaso en forma de cordero que servía para contener los óleos de la Extremaunción: pero esta forma carece de antecedentes arqueológicos; no pasando de ser una forma más ó menos simbólica de un objeto que, artísticamente hablando, tampoco puede justificarse” (pp. 150-151).

Sobre la existencia de otros recipientes ya desusados en la ofrenda del vino para la eucaristía y su improbable relación con las vinajeras argumentaba:

“La disciplina eclesiástica de los tiempos primitivos admitió de los fieles ofrendas de vino para el sacrificio de la misa. Los diáconos recibían estas ofrendas en unos vasos que se llamaron *amulae*, y desde ellos ministraba a los cálices. Estos vasos *amulae* tuvieron un peso considerable; y en las

basílicas más notables de la cristiandad los hubo de oro ó plata, adornados con piedras preciosas. Cuando cesó la costumbre de recibir de los fieles tales oblaciones, los vasos *amulae* no tuvieron razón de ser, y principió el uso de las *vinajeras* tales cuales han venido usándose hasta el día presente. Bianchini (Not. a Anast. el Bibliot. in vita S. Urbani) presenta el dibujo de un vaso, *amula*, *urceolus*, de plata, cuya antigüedad hace remontar al siglo IV, y que supone sirvió para los santos óleos. Por su forma creemos que podría considerarse como un tipo de las vinajeras, sin que esta idea pueda tomarse en absoluto toda vez que es todavía problemático el uso a que estaba destinado” (p. 151)

Junto a lo arriba expuesto se adjunta el dibujo del vaso mencionado (*Lamina II*) y pasaba a explicar el origen y rareza de otros objetos hacía tiempo desaparecidos de la liturgia, los coladores, a los que presta atención para recordar su uso escribiendo:

“Quizá con la cesación de las oblaciones de vino hechas por los fieles, cesó también el uso de los coladores (*colum vinarium*). La Iglesia desde sus principios admitió en la liturgia este utensilio, que no consistió más que en una especie de cucharón con agujeritos. Un documento que data después del siglo V habla de él en estos términos: – “*Archidiaconus sumit amulam pontificis cum vino de subdiacono et refundit super colum in calicen.*” Además, la historia eclesiástica menciona donativos de este utensilio hechos por varios papas, con el nombre de *vasa colatoria*, *colarium*; y por lo regular fueron de plata sobredorada. Sin embargo, debe hacerse presente que dichos donativos, como por ejemplo el que hizo el papa Benito III al monasterio de los santos mártires Sergio y Baccho, datan de siglos muy posteriores a la época en que cesaron las oblaciones de vino a que hemos hecho referencia: lo cual puede probar que el uso de los coladores siguió hasta más tarde.

El *colum vinarium* fue tomado de las costumbre de los antiguos romanos. El mismo Salvador hace alusión a la costumbre de colar el vino (*Matth. XXIII*) antes de beberlo, cuando increpa a los fariseos, por sus nímios escrúpulos, diciéndoles: “*Duces caeci excolantes culicem, camelum autem glutientes*” (pp. 151-152).

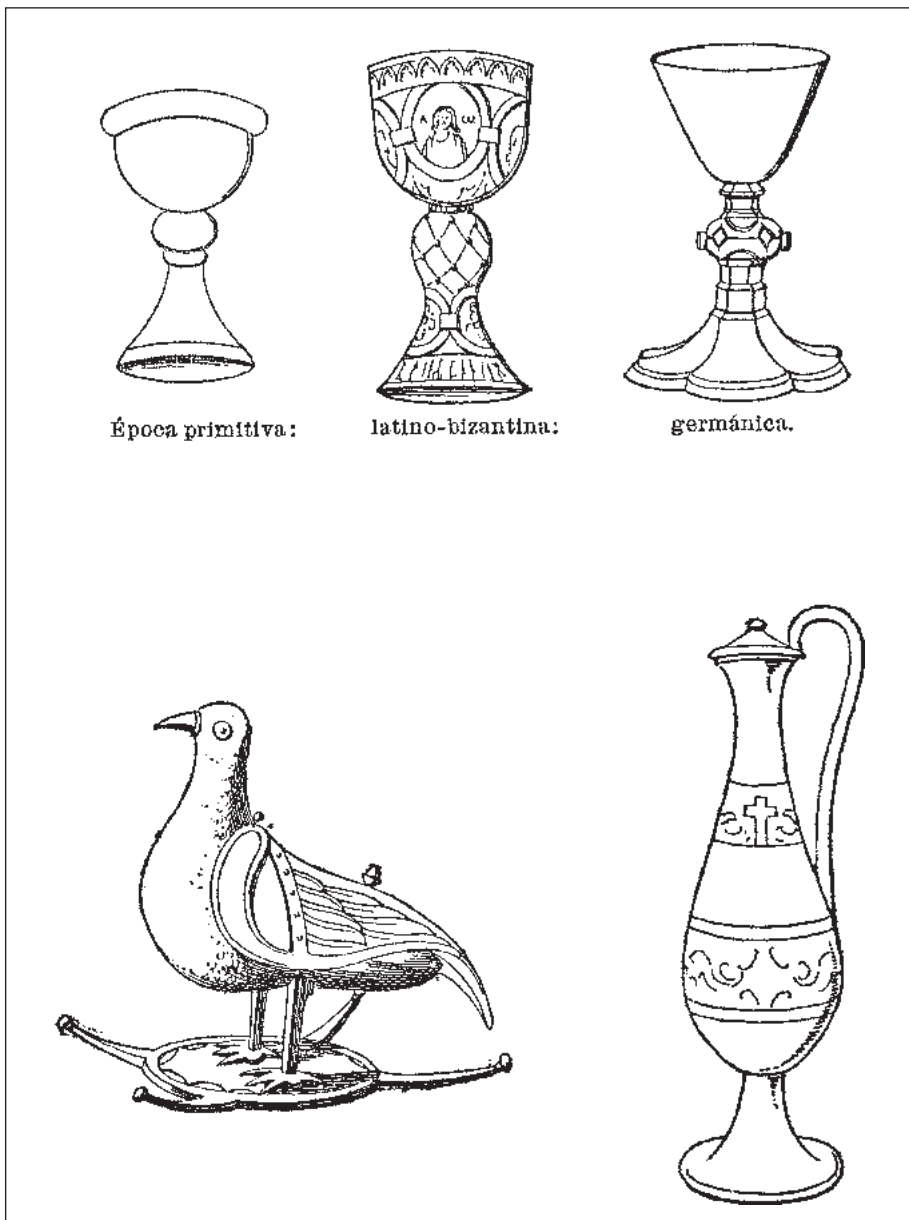


Lámina 2. Cálices, paloma eucarística y vinajera u olier, ilustraciones dibujadas por Manjarrés e incluidas en sus *Nociones de Arqueología Cristiana...*, Barcelona, 1867, pp. 146, 147 y 151.

Para distinguirlos de la cuchara litúrgica aclaraba:

“Es preciso no confundir el *colum vinarium* con el *cochlear* ó cuchara litúrgica que va a ocuparnos. Esta cuchara fue de oro ó de plata, con forma cási igual a las que usamos comúnmente en las mesas, aunque de más reducidas dimensiones. La emplearon las iglesias de Oriente para ministrar la comunión a los fieles: a los eclesiásticos de segundo orden se les ministraron con ellas algunas gotas del vino consagrado, y a los seglares una partícula empapada en el vino del cáliz.

El uso de la cuchara litúrgica remonta a la más alta antigüedad, existiendo desde mucho antes del cisma de Oriente, y habiendo subsistido en el rito griego. Esta opinión está confirmada de un modo evidente por algunos cánones apostólicos anteriores a dicho cisma, en los cuales se ordena que el diácono distribuya la comunión a los fieles en presencia del obispo, pero no del modo que ministra este prelado ó el presbítero, sino por el medio adoptado para los ministros, esto es, *cochleari*. La cuchara litúrgica no fue usada jamás por la Iglesia latina; y el ceremonial romano (*Lib. II*, 34), solo hace mención de la cucharita de oro que sirve al Papa para poner agua en el cáliz” (pp. 152-153).

Los incensarios ocupan por último el colofón de esta Lección II sobre vasos sagrados y pese a la importancia de los mismos, su análisis algo de pasada es el siguiente:

“Desde el momento en que la Iglesia admitió el uso del incienso (thus) en la liturgia, hubo de admitir el uso de un vaso para quemarle. Dificilmente podrá negarse que este uso del incienso como señal de veneración y de respeto date de la cuna del Cristianismo, porque los cánones apostólicos hablan de él; pero no es fácil decir cuál fue la forma de los primitivos vasos incensarios.

Es probable que los primeros incensarios se pareciesen a una copa, a fin de que el sacerdote pudiese asirle fácilmente por el balaustre, y llevarle del uno al otro lado del altar (*altaria adolere*). Esta copa probablemente tuvo la forma de un pebetero. En el siglo VI debieron usarse los incensarios tales cuales se ven representados en el mosaico de San Vital de Rávena (a), ó en un manuscrito del siglo XI que existe en Italia (b) (*Lamina III*), siendo probable que hasta el siglo XII no principiaron a tener cadenillas

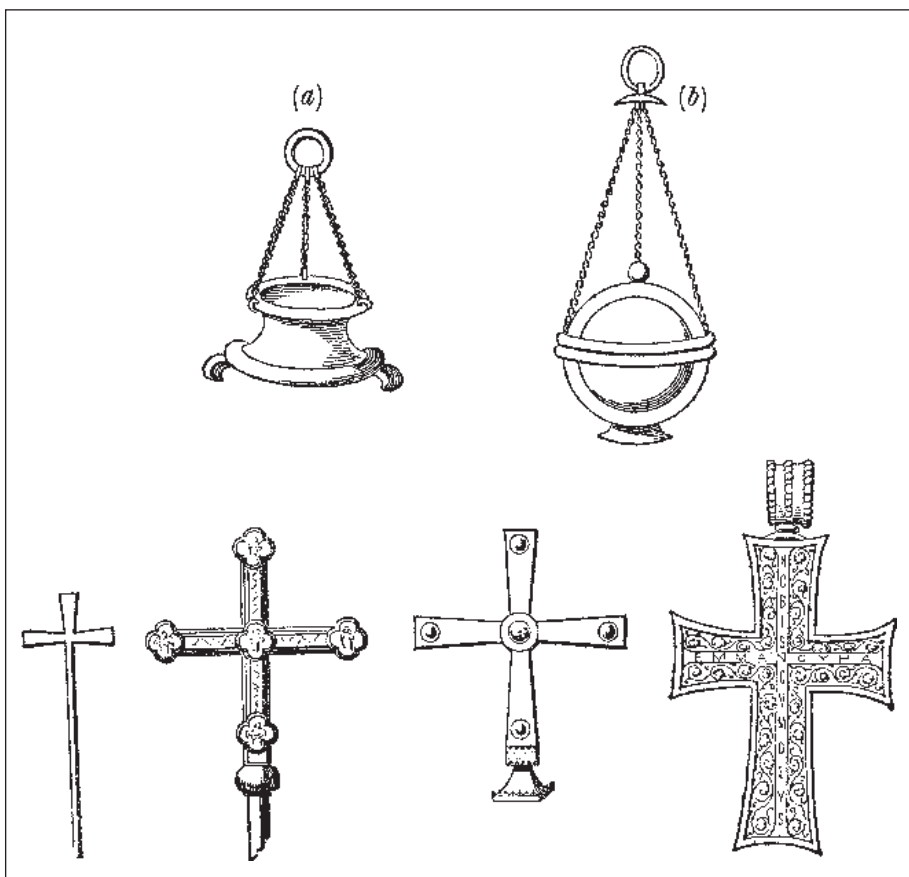


Lámina 3. Incensarios y tipos de cruces, ilustraciones dibujadas por Manjarrés e incluidas en sus *Nociones de Arqueología Cristiana...*, Barcelona, 1867, pp. 153, 158, 159, 160 y 161.

muy largas para tenerlos suspendidos y hacerlos oscilar. Los escritores eclesiásticos le dan al incensario los nombres de *thimiaterium*, – *thuricremium*, – *fumigatorium*, y algunas veces *incensarium* ó *incensorium*, cuyo último nombre le usan también para indicar la cazoleta ó cajita que contiene el incienso que se ha de quemar. Sin embargo, a esta cajita se la designa más propiamente con el nombre de *acerro*, y en nuestro idioma *naveta*, sin duda por la forma de nave que suele dársele.

No sabemos que en la fabricación de incensarios y navetas se haya empleado más que el metal; así como se sabe que el oro y la plata fueron muy usados, siendo las piedras preciosas lo que constituyó en casos especiales uno de sus principales adornos.

En la época ojival los incensarios tomaron la forma de un edificio del estilo arquitectónico correspondiente a ella” (pp. 152-153).

La “Lección III. Cruces, custodias y relicarios” comienza versando sobre el origen y conformación de la cruz como objeto monumental, expuesta a la veneración de los fieles:

“Los antiguos Padres de la Iglesia atestiguan que la señal de la cruz es de tradición apostólica. Los cristianos primitivos la hicieron al principiar cualquiera acción hasta la menos importante, ya con toda la mano en ademán de bendecir, ya con el pulgar y el índice solamente. Los soldados cristianos que militaban en las legiones del imperio romano nunca dejaban de pintarse una cruz en la frente antes de principiar un combate. Ahora bien, si los actos de la vida privada se iniciaban haciendo la señal de la cruz del modo que queda dicho, déjase suponer que con mayor razón se haría en los actos litúrgicos: así es que en la celebración de los oficios divinos no hubo de olvidarse hacer de la propia manera la mencionada señal. Y sea dicho de paso para los fines arqueológicos que puedan convenir, que así como en la Iglesia latina se hace la cruz llevando la mano de izquierda a derecha, en la griega se hace al contrario.

La costumbre de hacer la señal de la cruz de que hablamos, la adoptaron los cristianos como para protestar de las supersticiones de que dicha señal estaba envuelta en sentir de los paganos. No dejaba de contribuir al sostenimiento de estas supersticiones el ser la cruz un patíbulo; y a desterrarlas hubo de dirigirse el decreto dado por el emperador Constantino en 316, en virtud del cual el suplicio de la crucifixión fue abolido.

Los cristianos, así como hicieron con la mano la señal de la cruz, representaron materialmente esta señal para llevarla sobre sus cuerpos, a fin de erigirla donde quiera que fuese, y adorarla en todas ocasiones. Entra desde luego la cuestión acerca de la forma de estas cruces, porque hemos de suponer que aquella en que el Salvador redimió al género humano debió ser el tipo de estas representaciones.

Los romanos, imitando quizá a otros pueblos que les precedieron en civilización, emplearon para el último suplicio la cruz. Las formas de estos patíbulos fueron de dos clases: *decusata*, esto es, en aspa, que es la que se llama cruz de San Andrés, sin duda porque fue tal el patíbulo en que murió este santo apóstol; ó *commissa*, esto es, imitando el *tau* de los antiguos egipcios, los cuales le consideraron como el símbolo de la vida divina (1 Nota = Siguiendo este lenguaje simbólico, los primitivos cristianos algunas veces representaron en los sepulcros esta cruz. Vemos el *Tau* en la pénula de san Antón cuyo santo es anterior a la paz constantiniana, siendo de notar que san Antón fue egipcio); ó *immissa*, que es la forma vulgar y la única que ha prevalecido hasta nuestros días en las prácticas de la religión y del arte: y nos atrevemos a decir, que ha prevalecido con bastante fundamento” (pp. 154-156).

Sigue una disertación extensa sobre la cruz llamada *commissa*, que por servir de patíbulo también se llamó *patibulata* y como se transformó en *immissa* al colocar sobre el astil vertical un apéndice para disponer el cartelón del *INRI* ordenado por Pilatos. Explicaba todo ello citando como fuentes a los evangelistas Mateo, (*causam ipsius scriptam*, XXVII, 27) y Juan, *Scriptis autem et titulum Pilatus; et posuit super crucem* (XIX, 19), a San Agustín (*Enarrat. in Psalm. III*), San Ireneo (*L. II, c. 24*) y también de pasada a Norinus (Enrico de Noris), pero sin citar su obra, a Fallonius (Gallonio), Lips (Lipsius o Lipsio) y Gretzer, ya reseñados (pp. 156-157).

De mayor interés es la distinción sobre los tipos de cruces, al escribir:

“Existe además la forma de cruz griega, que es la que tiene los cuatro brazos iguales. El origen de esta forma está envuelto en la oscuridad; si bien puede creerse con harto fundamento que procede de Oriente, y que data de la época apostólica. No fuera tan irrazonado –sic– decir que el *Tau*, conocido en Egipto, desde los más remotos tiempos del Cristianismo, como símbolo de la vida divina, según anteriormente hemos dicho, haya sido el origen de esa transformación de la cruz *immissa*. Como quiera que sea, es lo cierto que la forma de cruz con los cuatro brazos iguales prevaleció y ha prevalecido siempre en Oriente” (p. 157).

Al respecto y como observación a considerar, apunta la transcendencia de esa forma en Oriente, incluso en la arquitectura a partir de la construc-

ción de Santa Sofía de Constantinopla en el siglo VI por Justiniano según esa planta, que se convirtió en modelo para la mayoría de iglesias levantadas en el mundo bizantino.

Analizada y expuesta la forma de la cruz del Salvador, se pasa a tratar de su uso en la liturgia:

“Según Rossi, cuya autoridad en el día es respetable, antes del siglo V no hay monumento cuya fecha pueda verificarse, que ofrezca la forma material de la cruz. Sin embargo, San Zenón de Verona, que ciñó la mitra de aquel obispado en 362, dice (*lib. 1, tract. 14, n. 3*), que colocó una cruz por remate de una basílica que mandó edificar, si bien esta cruz tenía la forma *detau: in modum tau litterae prominens lignum*. Constantino, según San Atanasio, mandó colocar una cruz de oro puro del peso 150 libras sobre el sepulcro de San Pedro en el Vaticano; al propio tiempo que mandó colocar otra del mismo metal adornada con piedras preciosas en el techo de la sala principal de su palacio en Constantinopla, como dice Eusebio. En algunos sepulcros de las catacumbas existen cruces pintadas y esculpidas que pueden muy bien ser contemporáneas o cuasi contemporáneas de dicho emperador: en tiempo de San Paulino de Nola (*n. 353 in 431*) veíanse cruces pintadas en las iglesias: a principios de dicho siglo V lleváronse ya cruces en las procesiones, como así se verificó en la que recorrió la ciudad de Constantinopla para solemnizar la fiesta de San Pedro en el año 400. Por último, en algunas medallas de este mismo siglo se ve la cruz representada en manos de una figura alegórica ó en las diademas que ciñen la frente de los personajes.

Desde el siglo VI principiaron los cónsules a llevar la cruz por remate del bastón propio de su dignidad, y figuró ya en todas las procesiones que en determinados días se dirigían a las iglesias en que debían celebrarse los divinos oficios. A estas iglesias se les daba el nombre de *Statio*, y hé aquí por qué a tales cruces se las llamó *stationales*: y tiene todos los visos de probabilidad el que estas cruces estuviesen colocadas en una asta, pudiendo llevarse como el mismo lábaro de Constantino descrito tan detalladamente por Eusebio en la vida de este emperador (*lib. 1, c. 31*). Y el carácter de insignia o lábaro está de tal manera comprobado, que en Roma el diácono que llevaba la cruz delante de la procesión conservó el mismo nombre *draconarius*, que se daba al que llevaba la insignia militar en los ejércitos, así como en Bizancio fue llamado *staurophoro*.

Los adornos que estas cruces estacionales llevaron pueden deducirse de la que está pintada en el bautisterio de San Ponciano, de la cual hemos dado un dibujo al tratar de los bautisterios –éste no fue incluido–; llamando la atención sobre los dos brazos y el alfa y omega que cuelgan de ellos.

Y no fue esta la sola forma de las cruces *estacionales*, pues hablan los autores de otras que se componían de una reunión de medallones, y llamáronse *mancusae*. En tales medallones representáronse, ya pintadas ya esculpidas, imágenes del Salvador, ó bien asuntos sacados del Antiguo ó del Nuevo Testamento. En nuestros tiempos la cruz de tres travesaños es insignia pontifical, así como la de dos es arzobispal, y la de uno es de los obispos. Las cruces *potenzadas* son aquellas cuyos brazos terminan en *tau* como la de Jerusalén” (pp. 157-159).

Es interesante que el propio autor reconozca lo interminable del tema, haciendo la novedosa para entonces y aún muy actual recomendación de estudiar la orfebrería reunida en los tesoros eclesiásticos de la catolicidad, al añadir:

“Sería nunca acabar siuviésemos de dar razón de la multitud de formas que tomaron andando los tiempos las cruces *estacionales*. Un curioso y detenido examen de los tesoros de las iglesias de la cristiandad puede dar mucha luz sobre el particular, constituyendo un riquísimo caudal de tipos de las varias formas de cruces que se han ofrecido a la veneración de los fieles, ya en procesiones, ya asentadas encima de los altares cuando fue introducida esta costumbre” (pp. 159-160).

Sobre los tipos de “cruces con que los cristianos quisieron distinguirse personalmente de los paganos” Manjarrés precisaba:

“Difícil sería suponer, después de haber manifestado el respeto y veneración que los primitivos cristianos tributaron a la representación material de la cruz, que no usaron particularmente cruces para llevar sobre sus cuerpos como distintivos de su creencia. Hállanse piedras anulares y sellos con la cruz grabada, cuya fecha se hace remontar a una época anterior a Constantino; y sábese que san Procopio, martirizado en la décima persecución de la Iglesia, mandó fabricar de oro y plata una cruz, para

llevarla colgada del cuello. Estas cruces, cuando encerraron reliquias, tomaron el nombre de *eucolpia*, nombre que se dio algunas veces a los pectorales de los obispos, de los cuales se hablará más adelante. La palabra *eucolpia* procede del griego, y vale *contener en si* ó en el *seno*: y fue el nombre que se dio desde los primitivos tiempos a los medallones ó cajitas en que se custodiaron reliquias ó los santos Evangelios, y los que los fieles llevaron también pendientes del cuello, y son los verdaderos *relicarios*” (p. 160) (*Lamina III*).

A partir de lo expuesto interpoló una disertación aclaratoria sobre el término reliquia, cuyo concepto y significado desarrolla al escribir:

“Entiéndese por *reliquias* en la Iglesia cuanto nos queda de los santos después de haber pasado su alma a mejor vida, ya sea el cuerpo entero, ya alguna de sus partes; y por extensión se entiende por *reliquias* las vestiduras y objetos que pertenecieron a estas santas personas, ó que estuvieron en contacto con aquel cuerpo ó parte de él. Los santos Padres dan a las reliquias los títulos de *benefitia*, *benedictio*, *busta*, *cineres*, *exuviae*, *insignia*, *patrocinia*, *pignora* o *xenia sanctorum*, y algunos otros. El culto de las reliquias data desde los primeros siglos de la Iglesia, pues ya vemos en los *Hechos de los Apóstoles*, cap. VIII, la solicitud con que algunos fieles recogieron los restos del protomártir San Esteban, solicitud que fue tanto más fervorosa cuanto más se encrudecieron las persecuciones; viéndose en los anfiteatros, en cuyas arenas los fieles eran despedazados por las fieras, precipitarse los cristianos para recoger la sangre, los cabellos y jirones del ropaje, y conservarlo con todo esmero y veneración: y cuando no pudieron obtener reliquias por estos medios, se las procuraron por cantidades muchas veces nada reducidas. El culto de las reliquias se arraigó de tal manera en las costumbres de la Iglesia primitiva, que como hemos visto en el lugar correspondiente, se hizo inseparable del culto eucarístico, puesto que se celebró en las catacumbas encima de los sarcófagos de los mártires”.

Y sobre la configuración formal de los relicarios:

“La forma de los relicarios desde los que llevaron los fieles sobre sus cuerpos hasta los de mayores dimensiones que se labraron para exponer

las reliquias a la veneración pública, ha sido varia. El más antiguo ejemplar que existe de los de la primera clase data del siglo IV, y fue encontrado en el antiguo cementerio del Vaticano: héle aquí representado en esta. San Gregorio el Grande es el primero que hace mención de un relicario en forma de cruz.

Colocáronse más adelante las reliquias dentro de los Crucifijos de madera, especialmente en la cabeza. Lo que caracteriza los relicarios fabricados en Occidente, en especial durante los siglos XII y XIII, es que afectan la forma de los miembros a que pertenecieron las reliquias que encierran, como un busto, un brazo, etc., a diferencia de los relicarios orientales, que tienen la forma de cofres o cajas más ó menos ricas fabricadas de antemano sin destino a reliquia especial” (pp. 161-162).

En cambio y sorprendentemente Manjarrés no dedicó, a continuación, más que unas breves consideraciones, a un apartado tan importante cual era la forma de las custodias resumiendo sobre ellas:

“Los tesoros de las iglesias más notables de la cristiandad pueden ofrecer otras muchas formas dignas de ser estudiadas, y que debieron servir de tipo para las custodias en que se hizo ostensión de la hostia consagrada en los altares y en las procesiones. Pero el uso de estas custodias no puede remontar más allá del siglo XIV, porque de aquella época data la bula del papa Juan XXII, en que se dispuso fuese celebrada la fiesta de la institución de la Eucaristía con procesión pública. Sin embargo, es preciso al hacer mención de estas custodias, recordar los vasos sagrados relativos a la reserva en la primitiva edad del Cristianismo; porque es cuestión de propiedad de forma la que puede promoverse al examinar esas custodias de época ojival y del renacimiento, representando edificios o baldaquines –sic–, como los tesoros de las iglesias de nuestra edad pueden ofrecernos” (p. 162).

La brevedad vista contrasta con el desarrollo dado a los portapaces, su origen y funciones particularizando alguna precisión hoy revisable como la relativa al más antiguo conservado en Cividale dei Friuli :

“Un utensilio especial que está en uso en la liturgia, análogo, que no igual, a los relicarios son los portapaces.

El beso de paz, tan recomendado por San Pablo, fue en los primeros tiempos una muestra de caridad, de fraternidad; y santificado por la fe é idealizado por el pudor, fue desde muy temprano una ceremonia religiosa usada en los sinaxis, en los bautismos y en los matrimonios. En los sinaxis ó ceremonias sagradas los sacerdotes y demás ordenados, según su categoría, daban el beso a los prelados; y entre los seglares de cada sexo verificaba la ceremonia del ósculo entre sus individuos. En los bautizos lo daban los fieles al recién bautizado en señal de fraternidad. En los matrimonios los contrayentes se daban recíprocamente el ósculo de paz, ceremonia que ha suprimido la Iglesia latina, así como ha prescindido de los que se daban en el bautismo, sustituyéndole en los sinaxis con el ósculo que se da a los portapaces.

Los portapaces fueron en su principio de mármol, en forma de una plancheta con una imagen esculpida. Llamóse a este utensilio, *osculatorium*, *asser ad pacem*, *lapis* ó *tabula pacis*. El más antiguo portapaz parece que data del siglo VIII: es de marfil contornado de plata sobredorada, y está adornado con piedras preciosas: tiene representada la crucifixión de Nuestro Señor Jesucristo: consérvase en la iglesia de Cividale en el Veneciado. Parece que a principios del siglo III se daba a besar la patena a los fieles de corazón puro y ejemplar” (pp. 162-163).

La “Lección IV. Luminaria y utensilios litúrgicos referentes a ella” constituye un apartado que debió interesar al autor de modo especial, a tenor de la extensión dada al mismo exponiendo:

“Según se deduce de los textos de los santos Padres, las lámparas y cirios que arden en las iglesias son representación mística de la luz increada que baña la Iglesia triunfante, y del resplandor de la divina gracia que de ella se deriva para iluminar a la militante: son la representación mutua de la luz y de la fe con que debemos caminar por la senda tenebrosa de esta vida.

En los primeros tiempos de la Iglesia los catecúmenos llevaban en las manos velas encendidas cuando iban a ser bautizados, en señal de la fe con que iban a recibir el bautismo; a cuyo Sacramento se le llamó por lo mismo *iluminatio*. El obispo de León, D. Pelayo (que floreció en el siglo XI), al hacer donación a su iglesia de cierta cantidad para la luminaria de la misma, usa de la frase alegórica muy significativa: “Todo lo cual he

querido hacer, pidiendo al Omnipotente que por esta luz temporal que se forma de cera ó de mecha alimentada en aceite, se digne alumbrar mientras viviere las tinieblas de mi corazón, y me conceda después de gozar de aquella luz inextinguible en que se alegran todos los Santos” (*España Sagrada*, trat. LXXI, c. II)”.

Sigue y emplea a Florez sin citarlo directamente sino a través de su obra magna:

“Este sentido simbólico que se da a la luminaria manifiesta ya la necesidad de mirarla como objeto de liturgia; y sin embargo, se ha querido suponer que sólo se introdujo en ella para el objeto puramente material de desvanecer la oscuridad durante las noches en que se celebraron los sinaxis ú otras ceremonias en las catacumbas. Sin embargo, existen datos para probar que, aunque iluminados por la luz del día, algunos de los lugares en que se celebraron las ceremonias religiosas tuvieron luminaria. Desde luego hallamos en el Éxodo prescrita la luminaria como honor tributado a la Divinidad; pues a pesar de lo que algunos dicen de que esta luminaria no tuvo tal objeto, sin embargo, si se leen los versículos 7 y 8 del capítulo XXX del mismo libro, quizá se halle un fundamento para decir que *ardían también de día*, y en este caso no podrá admitirse esta luminaria sino como honor. Además, en el siglo III vemos por los actos consulares de San Cipriano, que los fieles acompañaron con cirios encendidos los restos mortales de este santo Obispo: y Vigilancio, el heresiarca del siglo IV a quien impugna san Jerónimo, mofóse de los cristianos porque en medio de la claridad del día tenían luces encendidas para reverenciar a los confesores de Cristo (*S. Jer. ep. XII, lib. III*). Por último, para convencerse de que el uso de la luminaria no puede mirarse como mera consecuencia de la necesidad, sino como ejercicio de religión, baste saber que los iconoclastas del siglo VIII acusaban a los cristianos de que encendían luces en honor de las imágenes; cuya acusación fue contrarrestada por el concilio de Nicea, que se reunió para exterminar a estos herejes, dejando sancionada la luminaria como manifestación de honor y de respeto debido a las cosas sagradas, manifestación tradicional en la Iglesia” (pp. 163-165).

Al respecto incluye consideraciones sobre el origen y uso del aceite y la cera, mediante una disertación larga y excesiva sobre estas materias, que es

preferible incluir en nota por el interés restringido que tiene⁶. De hecho, concluía afirmando que

“la cuestión arqueológica queda reducida al examen de los utensilios que debieron servir para la luminaria por medio de las dos indicadas sustancias, el aceite y la cera. Tales utensilios fueron: las *lámparas* y los *candeleros*.

Lámparas.— El uso de las lámparas hubo la Iglesia de tomarle de las costumbres civiles; pero al pasar de esta a la liturgia, los cristianos adornaron tales utensilios con emblemas iguales a los que usaron en los sarcófagos y en otros objetos litúrgicos; lo cual les dio un carácter del todo distinto del de las lámparas que sirvieron para usos profanos. Por otra parte, estas lámparas afectaron más o menos la forma de una nave, emblema el más popular de la creencia cristiana en los primitivos tiempos.

6 “El uso del aceite indudablemente pasó de la ley antigua a la ley nueva. Léase el versículo 20 del capítulo XXVII del Éxodo, y se hallará una disposición relativa al uso del aceite virgen para alimentar las lámparas del templo. El uso de la cera hubo de ser posterior, aunque no puede fijarse la época de su uso. Encuéntrase entre los romanos antiguos el uso de las candelas hechas de fibras de papiro retorcidas y cubiertas de cera, ni más menos que los cirios que actualmente se usan en las iglesias y procesiones. Desde la cuna del Cristianismo se ha usado el aceite para el culto divino: y aun cuando no remontemos nuestras investigaciones más allá del muy conocido sinaxis verificado por san Pablo en la Troada, para lo cual puede leerse el capítulo XX de los *Hechos de los Apóstoles*; la multitud de lámparas de barro y de bronce encontradas en las catacumbas saldrían en comprobación de que data de muy antiguo el uso del aceite para luminaria. El uso de la cera tuvo origen distinto, y debió pasar de las costumbres civiles de los romanos a la liturgia cristiana. Aun sin prescindir de que el paganismo emplease la cera para sus ceremonias religiosas, ¿no pudo la Iglesia admitir para la luminaria un nuevo medio tan susceptible de pureza como el mismo aceite, ya por su naturaleza, ya por su origen? Y sin embargo, no dejó de tener contradictores el uso de la cera en la liturgia desde su introducción; y a ello debió aludir el cardenal Baronio cuando dice: *Quid, inquam, mirum, si insolitas apud gentiles consuetudines, a quibus eos, quanvis christiani effecti essent, penitus posse divelli impossibile videretur easdem in veri Dei cultum transferri sanctissimi episcopi concesserunt?*

A mediados del siglo IV existía ya el uso del cirio pascual, así como se sabe que el emperador Constantino en la noche de la Pascua mandaba encender *columnae* de cera, denominación que daría a entender el gran diámetro de estos cirios.

Usaron los romanos la cera blanqueada, de donde pudo tomar origen llamar *candela* a la antorcha fabricada con dicha cera. Donde se blanqueó mejor fue en África, y por esto a la cera blanqueada la llamaron los romanos *cera púnica*. El uso de la cera blanca por la Iglesia es tan antiguo como su introducción en la liturgia.

Esta cera blanca es la que en los primitivos tiempos de la paz constantiniana se pintó: y san Paulino de Nola debe referirse a ella, cuando supone que a menudo los cirios fueron pintados. (*Nat. S. Fel. V*).

Ast alii pictis accendant lumina ceris” (pp. 165-166).

Las lámparas que se encontraron en las catacumbas son en su mayor parte de barro, y las restantes de bronce. Las de barro tienen un pié para sostenerse (c), las de bronce es probable que sean más recientes; y por lo regular fueron hechas para estar suspendidas, para lo cual tuvieron cadenas en la disposición conveniente (d).

Aquí incluye un dibujo de ambos tipos de lámparas (*Lamina IV*) y aclaraba:

“Es preciso no confundir las lámparas que se encendieron en honor de los mártires (*funerarias* o *sepulcrales*), de las que se encendieron para el solo objeto de alumbrar a los fieles en su paso por las galerías de las catacumbas. Por lo regular las que sirvieron para este último objeto, ó no tuvieron ningún emblema, ó le tuvieron muy insignificante; y sin embargo, no dejan de ofrecer interés arqueológico como objeto de uso común en las tribulaciones que alteraron los primeros tiempos de la vida cristiana.

La antigüedad de todas estas lámparas, ó por mejor decir, la introducción de su uso entre los cristianos no puede menos de datar del tiempo en que fueron abiertas las catacumbas cristianas.

No se crea que todas las lámparas que hemos llamado cristianas procedan de las catacumbas. Las hay procedentes de Egipto, de Cartago y de algunos otros hipogeos cristianos existentes en algunos puntos de Europa: bien que debe considerarse que las de las catacumbas ofrecen el tipo, si no primitivo, tradicional” (pp. 166-168).

En el recorrido por los objetos para iluminación se suceden los

“*Candeleros y candelabros.*— El uso de la cera en la liturgia hemos dicho que databa de las catacumbas. Con efecto, en algunas credencias de una iglesia correspondiente al cementerio de san Ciriaco, en la cual existen sepulturas de mártires, se han hallado una especie de *palmatorias* de la forma conveniente para llevar velas.

En el lenguaje vulgar, con la palabra *candelabrum* suele entenderse un objeto distinto del *candelero*: y aunque en arqueología el poder llevar distintas luces no altera la denominación; sin embargo, pueden entenderse por *candeleros* los utensilios que sólo pudieron llevar una luz, y por *candelabro*, el que pudo llevar muchas.

Hubo además de estos utensilios en los primitivos tiempos de la Iglesia los candelabros llamados *canthari*, que fueron los que se alumbraron con aceite, y tuvieron distintas candilejas, alimentándose de un solo recipiente; y los *phari*, que se alumbraron con velas colocadas en distintos mecheros. Hubo otros que pudieron alumbrarse ya de un modo, ya de otro, es decir, que pudieron admitir lámparas ó candeleros a la vez ó separadamente; y estos fueron llamados por los escritores eclesiásticos *pharacantara*, de cuya clase regaló algunos el emperador Constantino a la basílica del Salvador, respecto de los cuales dijo san Anastasio, que refiere el donativo: *Pharum cantharum ex auro purissimo ante altare, in quo oleum nardinum pisticum cum delphinis LXXX pensantem libras tres*. Sensible es que no haya quedado ejemplar de estos candelabros; a no querer ver un modelo de ellos en el candelabro de siete brazos que se ve esculpido en una piedra sepulcral que creemos ha publicado D’Rossi (*Inscrip. Rom.*, t. I, p. 210)

El uso de los candeleros es muy antiguo en la Iglesia. Al mártir san Lorenzo el diácono le fueron pedidos, cuando fue procesado, los candeleros de oro que usaban los cristianos, lo cual supone ya en la liturgia la existencia de tales objetos a mediados del siglo III, época en que fue martirizado dicho santo. Entre las liberalidades de Constantino en favor de las iglesias que fundó y dotó, cuéntanse candelabros de oro y de plata, pero sus formas no han llegado hasta nosotros. El concilio de Cartago, celebrado a fines del siglo IV, dispone que en la ordenación de los acólitos, cuyo principal encargo era encender las luces y alumbrar a los oficiantes en las ceremonias del culto, el archidiácono entregara a los ordenados un candelero con su correspondiente vela.

A falta de tipos de candelabros de la primitiva época del Cristianismo, podrán considerarse con fundamento como tales los que se usaron en la vida común ó para usos profanos, remitiéndonos para ello a la arqueología general que ofrece ejemplares sacados de las ruinas de Pompeya. Pero al hacer esta referencia, no autorizamos la suposición de que pudieron imitarse exactamente.

Los candeleros para la celebración de las misas no estuvieron colocados en el altar. Llevábanlos siete acólitos, y los colocaban en el suelo según la liturgia lo indicaba. En el siglo X fue cuando la Iglesia latina toleró su colocación encima del altar, habiéndose perpetuado esta costumbre y sancionándose en el Ritual. Antes de esta época el altar estaba iluminado

ó por candeleros de grandes dimensiones que se colocaban delante de él, ó por velas colocadas en los tirantes de madera que pasaban de una a otra columna –sic– (*pannae*, *pronaе*, y quizás *hersedes*), ó en los arquitrabes de los baldaquines –sic–, ó en los lucernarios ó coronas lumínicas que estaban suspendidas en las bóvedas. Fácil es hacerse cargo de la iluminación por medio de las velas clavadas en tales tirantes ó arquitrabes: y supuesto que hemos dado los tipos primitivos de las lámparas colgantes, debemos dar ahora a conocer estos lucernarios o coronas.

Luego que se construyeron y dotaron basílicas cristianas para el culto divino, usóse para la luminaria en las grandes ceremonias una especie de candelabros colgantes, que hicieron el oficio de las actuales arañas (1 Nota = No consideramos propio el nombre de *araña* como genérico de tales candelabros, por no convenir en manera alguna a la forma de estos, por más que se quiera ver analogía de uso con los de cristal inventados en el siglo XVI. Y permítasenos de paso una observación: ¿No es verdad que las arañas de cristal no se avienen muy bien con el carácter religioso? ¿Será por su ligereza y por su transparencia fascinadora?). Tales fueron las *coronas luminosas*, llamadas en latín *coronae*, *pharae*, *circuli-luminum*, *policandelae*. Constaban tales coronas de un círculo con mecheros para llevar velas, ó con anillos para colgar lámparas, llamadas *lycnos*. Colgábanse estas coronas luminosas en las bóvedas de las iglesias, llevando muchísimas luces, lo cual hizo decir a san Simeón de Tesalónica: *Velut in coelo, scilicet in templo visibili lumina, velut stellae sublimia coruscant*.

La edad media ha conservado algunos de estos círculos luminosos; y los tesoros de las más notables catedrales de la cristiandad conservan todavía algunos de bronce (1 Nota = los candelabros colgantes o *arañas* (si se les quiere dar este nombre) existentes en la catedral de Barcelona, y de los cuales no conocemos ejemplar análogo en otros países, no tienen procedencia arqueológica ni tradición alguna que justifiquen su forma de baldaquines –sic–; y sin embargo es preciso confesar que son la expresión de un genio del siglo XVIII, que protestó contra las aberraciones de su época, y supo ponerse a la altura de los artistas cristianos de la ojival. Decimos esto para corregir el error en que han incurrido algunos extranjeros que los han apuntado en sus álbumes –sic– suponiéndolos obra del siglo XV. Nos complacemos en manifestar que su autor fue el artesano-artista Francisco Duran, que tenía en Barcelona el oficio de latonero. Exis-

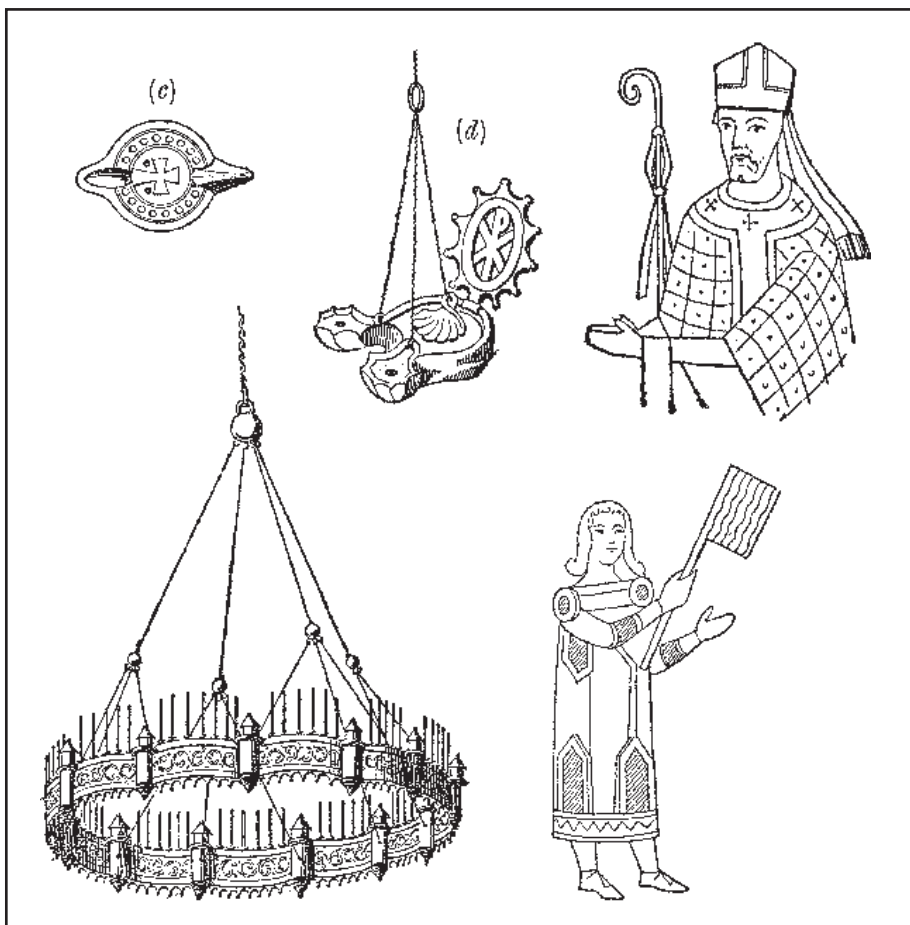


Lámina 4. Tipos de lámparas, báculo episcopal y flabellum, ilustraciones dibujadas por Manjarrés e incluidas en sus *Nociones de Arqueología Cristiana...*, Barcelona, 1867, pp. 167, 171, 226 y 233.

ten documentos en el archivo de la catedral de dicha ciudad que comprueban este aserto)” (pp. 168-171).

Como ilustración volvía a aportar el diseño de uno de esos tipos (*Lamina IV*).

Por último Manjarrés disertó sobre el adorno de los eclesiásticos en la “Lección VII. Trajes sacerdotales”, donde al final del aparatado “II. Trajes

de ceremonia” incluyó como colofón otro con el título genérico de “Alhajas pontificales”. Atendía y analizaba estos tipos de piezas, tratándolos desglosados y comenzando en primer lugar por:

“*Cruz y pectoral*. – En primer lugar véase el párrafo correspondiente a las cruces y relicarios.

La cruz pectoral tuvo origen en la costumbre que los primeros obispos tuvieron de llevar consigo un relicario conteniendo restos de algún Santo mártir, ó algún fragmento de la Cruz del Salvador, luego que santa Elena proveyó de estas partículas a toda la cristiandad (Siglo IV). San Gregorio el Grande (siglo VI) es el primero que hace mención de estos relicarios en forma de cruz (*Euclpium*). El más antiguo monumento de este género que existe es el encontrado por el Sr. De Rossi en el pecho de un cadáver exhumado en 1863 en unas excavaciones de la basílica de San Lorenzo, extramuros de Roma, y cuyo dibujo hemos dado en la página 61.

Según se ve, no tiene esta cruz pectoral la pedrería que en la actualidad adorna la que llevan sobre el pecho los pontífices y preladados. En cambio lleva en el anverso la inscripción: *Emmanovha: nobiscum Deus*, y en el reverso: *Crux est vita mihi: mors inimica tibi*, como dirigiéndose al diablo: inscripciones ambas muy significativas” (pp. 229-230).

El siguiente accesorio de magisterio, orientación y autoridad era el:

“*Báculo pastoral*. – El báculo pastoral que usan los obispos y arzobispos que están al frente de una diócesis le hallamos nombrado por autores eclesiásticos *pedum* ó *ferula*, cuyas voces valen cada una de ellas tanto como *cayado*. En este bastón de pastor está simbolizado el Preceptor y el Maestro, así como la dirección y el régimen de las cosas sagradas; revelando al propio tiempo el sentido alegórico de las palabras del Evangelio: *Ego sum Pastor bonus: Bonus Pastor animam suam dat pro ovibus suis* (S. Joan. X, 11).

El uso del báculo pastoral de los obispos data de los primeros siglos de la Iglesia: Baronio le fija en el IV.

Su forma hubo de ser desde su origen la del *cayado*; a pesar de que en algunas pinturas anteriores al siglo XIII hállese representados pontífices teniendo en la mano un bastón con una cruz encima de un globo por remate. No por esto nos atreveremos a conceder que éste sea un báculo

pastoral; en primer lugar porque hay autoridades del siglo XIII que niegan que los pontífices hayan usado esta insignia; y en segundo lugar, porque el *cayado* es lo que en las catacumbas se halla casi siempre en las manos del Buen pastor. Y decimos casi siempre, porque está algunas veces representado con un bastón enteramente recto; sin que esto quiera decir, a nuestro modo de ver, que lo mismo puede simbolizar este bastón que aquel cayado, porque en cuantos trofeos referentes a Jesucristo hay figurados en las catacumbas, el cayado es el que está representado y no el bastón, caracterizando la alegoría.

Los báculos estuvieron muchas veces adornados con una rica banderola a la cual se dio el nombre de *panissellus*. No es más que el *sudarium*, de que trajo su origen el manípulo. Cuando hemos tratado de las mitras hemos ofrecido un dibujo del siglo XIII, que representa un obispo con el báculo del cual cuelga el *panissellus*.

El material de que fueron fabricados los primitivos báculos pastorales fue la madera, especialmente la de ciprés. En el siglo VI fue cuando se principió a hacer uso de metales preciosos para la fabricación de estas insignias” (pp. 230-231 y *Lamina IV*).

Entre las alhajas episcopales no olvidaba el empleo y simbolismo del:

“*Anillo*. – Este distintivo lo es, según la fórmula de la investidura episcopal, de *discreción* y de *honor*: *es señal de fe, por callar lo que callar fuere debido, y revelar lo que de revelar fuere* (Sacram. de S. Greg.). Sin ánimo de entrar en cuestiones relativas a la antigüedad del uso del anillo como distintivo episcopal, no puede negarse que los cristianos primitivos, siguiendo la costumbre de aquellos tiempos, usaron anillos con símbolos de su creencia. Que un objeto que hubo de servir así a la liturgia como a la propagación del Cristianismo, no pudo llegar sino muy tarde a ser un distintivo de la autoridad que tuvo poder para ello, es difícil presumirlo; y lo es tanto más si se atiende al sentido simbólico que san Optato de Milevo (siglo IV) aplica al uso del anillo: *Ut se sponsum ecclesiae cognoscat, et pro illa animam, si necesse sit, sicut Christus ponat*. Hallamos, por otra parte, consignados en el siglo VII hechos que favorecen nuestra presunción; pues no se trata de introducir un uso, sino de sancionar una costumbre inveterada. Con efecto, en el decreto del papa Bonifacio IV, promulgado en el concilio tenido en Roma en 601 por san

Gregorio, en el cual se trató de una constitución en favor de los monjes, se hace mención de *monachis anulo pontificali sub harratis*. Además, el cuarto concilio Toledano (633) prescribe: *Si episcopus sit, orarium, anulum et baculum coram altari de manibus episcoporum recipiat*.

El anillo episcopal siempre ha llevado signos simbólicos relativos a la creencia cristiana; algunas veces en combinación con el nombre del personaje que usaba la insignia; y si ha habido una época, cual fue la llamada del renacimiento (siglo XVI), en que se vieron en los dedos de los prelados anillos con representaciones insignificantes, no religiosas, sólo fue por el abuso de la arqueofilia que entonces se hizo, hasta el punto que hemos visto en el lugar correspondiente (lec. III, art. II de este mismo cap. II); habiéndose torcido el modo de ver y apreciar las cosas a fuerza de mirarlas por el prisma puramente arqueológico, sin hacer la debida atención a los distintos fines a que la arqueología debía y podía atender” (pp. 231-232)

Por último incluyó un apartado excepcional sobre el abanico litúrgico o *flabellum*, raro por infrecuente al no ser siempre tratado y menos explicado por los historiadores del arte, que a menudo dan por sabidos su origen y funciones. De él escribía:

“*Flabelo*. – Para concluir este artículo haremos algunas indicaciones relativas a un utensilio introducido en la liturgia desde la más remota antigüedad, y que sin género alguno de duda es de procedencia oriental. Quere-mos hablar de *flabellum*, abanico de grandes dimensiones, cuyo objeto material fue *infestas abigere muscas*, y *mitigare aestum*; sin que dejase de tener por estos significados místicos sumamente notables.

El celo por las cosas sagradas hubo, con efecto, de buscar un instrumento que alejase del sitio en que se celebraba el sacrificio de la misa y en que se ministraba el sacramento de la Eucaristía, toda especie de insectos y átomos que pudiesen profanar los vasos sagrados y las especies consagradas; al propio tiempo que el misticismo debió hallar en el utensilio que nos ocupa un medio para hacer fijar la atención del celebrante hacia los misterios divinos, impidiéndole volverse al uno o al otro lado, al propio tiempo que para distraerle, luego de consumado el misterio eucarístico por las palabras sacramentales, de la *contemplación material* de las sustancias que tiene todavía a la vista, elevando su espíritu hacia la invisible belleza.

La Iglesia latina suprimió el *flabellum* en el siglo XIV, coincidiendo esta supresión con la época en que se suprimió también la comunión de los seglares en las dos especies.

Fue este utensilio fabricado de varios materiales, especialmente de plumas de pavo o de hojas de palma entretejidas. En un vaso de vidrio existente en el museo del Vaticano y procedente del cementerio de san Calixto, existe una figura tal cual aquí la dibujamos: está representada delante de una imagen de la Virgen, y tiene en sus brazos al niño Jesús.

El *flabellum* griego tiene la forma de un querubín con seis alas, situado en la extremidad de un astil. El de los maronitas y armenios es circular, está cubierto de láminas de metal y rodeado de campanillas.

En la actualidad el *flabellum* sólo ha quedado en la Iglesia latina para acompañar al soberano pontífice en determinadas festividades, cuando es llevado con gran pompa en la silla *gestatoria*. Es de plumas blancas de pavo, de conformidad con lo prescrito en las constituciones apostólicas (*lib. VIII*)” (pp. 232-234 y *Lamina IV*).

La corrección de la terminología usada, del lenguaje escrito y de la claridad del desarrollo, según pueden apreciarse, hacían accesible el texto a los seminaristas, futuros sacerdotes, que podían encontrar una síntesis inmediata y comprensible del origen y razón de numerosos elementos, habituales entonces en lo sagrado. Era así un verdadero manual en el sentido estricto del término, que además fuera del ámbito formativo eclesiástico al que se destinaba, también podía trascender a ser útil tanto al lector especializado como al aficionado y hasta el curioso, en alguno o incluso muchos de los contenidos que abordaba.

Cataluña fue un terreno fructífero, desde la transición del siglo XVIII al XIX, en trabajos y estudios de erudición eclesiástica, que por su abundancia son imposibles de citar aquí y que desembocaron por partida doble en obras monumentales enciclopédicas y en viajes arqueológico-artístico-literarios típicos del Romanticismo. La ya citada *España Sagrada* de Florez, con sus secuelas, y el *Viage literario a las iglesias de España* del dominico Jaime Villanueva (1766-1824) son respectivamente los más destacados exponentes de ambas corrientes. Tras las destrucciones anticlericales de 1834 –1835 y la desamortización eclesiástica de 1836 surgió una nueva preocupación por el patrimonio, coincidiendo la creación en 1844 de las Comisiones Provinciales de Monumentos históricos y artísticos con el movimiento popular cultural

y político de la Renaixença catalana. Con la revalorización romántica del pasado medieval apareció así la defensa y estudio erudito del patrimonio eclesiástico, surgiendo la Academia de Bellas Letras de Barcelona (1850) y las asociaciones de excursionistas (1876), hacia una toma de conciencia definitiva que culminó con la fundación en 1907 del Instituto de Estudios Catalanes⁷.

La iniciativa de Manjarrés se enmarca en esa tradición y en aquel contexto, al cual responde si bien con un espíritu e intenciones de alcance general, por ir dirigida la obra a la formación del futuro clero. Es más, prelude y precede el importante libro *Nocions d'arqueologia sagrada catalana* de mosén Josep Gudiol i Cunill (1872-1931), cuya primera edición data de 1902 y que fue el primer manual catalán de arqueología. Todo esto en síntesis corrobora su importancia en el desarrollo de las disciplinas históricas, artísticas y arqueológicas en Cataluña, estando por determinar y revalorizar posiblemente también en otros ámbitos españoles, al ser un estudio, recordemos, nacido y escrito “para uso de los Seminarios Conciliares, Guía de Párrocos y Juntas de Obra y Fábrica de las Iglesias”. Surgió basado en una profunda y amplia erudición, como se ha podido ver por las fuentes empleadas. Pero asimismo vino respaldado por un conocimiento personal y directo de las piezas, organizado mediante viajes previos de rastreo en archivos, catedrales y monasterios, antes de redactar la obra, que merece reconsideración y análisis por coincidir, al presente, con la sanción y el reconocimiento unánimes de las artes suntuarias como disciplina científica y académica.

7 Sobre todo este momento y más en A. GONZÁLEZ y R. LACUESTA, *1380-1980, Sis segles de protecció del patrimoni arquitectònic de Catalunya* Barcelona, 1984 y X. BARRAL i ALTET, “Els eclesiàstics arqueòlegs a Catalunya” pp. 76-89 en *THESAURUS. L'Art als Bisbats de Catalunya 1000/1800*. Barcelona, 1985.

APORTACIONES AL ESTUDIO DE LA PLATERÍA LEONESA DEL SIGLO XVII: JERÓNIMO DE NEIRA

JAVIER ALONSO BENITO

Universidad de León

INTRODUCCIÓN

La situación social vivida en la ciudad de León a principios del siglo XVII es perfectamente equiparable a la del resto del país. Los problemas demográficos unidos a las epidemias, las malas cosechas y la inestabilidad política llevaron a la ciudad de León a un índice de población que rondaba los 600 vecinos, una constante que se mantuvo prácticamente durante toda la centuria¹. A pesar de que a lo largo de 100 años en la ciudad de León se han computado cincuenta y cuatro plateros, la cifra, aún no siendo demasiado alta respecto a la de otros núcleos cercanos como Valladolid, no es un indicativo claro de la grave situación por la que estaban atravesando, ya que se trata de una cantidad engrosada por un buen número de artífices de los que apenas existen datos documentales y cuya actividad debió de estar limitada en muchos casos a simples tareas de venta y compostura.

En diversos estudios precedentes, la platería leonesa del siglo XVI se ha venido definiendo como un fenómeno que gozó de buena salud tanto en el

1 E. LÓPEZ CASTELLÓN, *Enciclopedia de Castilla y León*, t. IV, p. 256.

ámbito artístico como en lo referente a la producción². No en vano, algunas de las que se vienen considerando como grandes figuras de la orfebrería española residieron y trabajaron en León, un hecho que sin duda tuvo que servir de acicate a muchos otros orfebres para seguir la senda marcada por la saga de los tan traídos y llevados Arfe. Tal parece que ocurrió, ya que durante la segunda mitad de la centuria del 500 trabajaron en esta ciudad una serie de plateros como Pedro de Meneses, Suero de Argüello, Juan Palau o Juan Pacheco que, junto a otros artífices de buena calidad, situaron al arte de la platería leonesa en un nivel más que aceptable dentro del conjunto del territorio castellano.

A partir de 1600 la situación cambió, y lo hizo de forma bastante radical, siendo muy pocos los plateros que pudieron superar esta ruptura con lo anterior. Tan sólo unos jóvenes Hernando de Argüello y Antonio Hernández se adaptaron de forma más o menos cómoda al nuevo contexto social mientras una débil situación económica se desmoronaba a su alrededor.

La platería del siglo XVII en León se ve salpicada por algunas figuras con cierta presencia en la documentación y de los que se conservan algunas piezas, del resto de los más de cincuenta plateros, aunque de algunos se conocen bastantes datos biográficos, no se puede aventurar el desarrollo de una actividad demasiado fructífera ya que no se conservan obras marcadas, dada la ausencia de ordenanzas municipales a este respecto, y son así mismo pocos los contratos de piezas existentes que hagan suponer lo contrario³. La platería leonesa había entrado en decadencia, una decadencia que por otro lado afectó de forma rotunda a todos los demás sectores de la sociedad castellana del momento y que de igual manera ocurrió en otros centros cercanos a León, que vieron con nostalgia cómo la floreciente orfebrería del siglo XVI quedaba como referente ante la inicial imposibilidad de poder igualarla ni tan

2 M^{ra}. V. HERRÁEZ ORTEGA, *Arte del Renacimiento en León. Orfebrería*. León, 1997.

3 Son pocos los contratos de piezas localizados en la documentación del siglo XVII y de ellos la mayor parte hacen referencia al reducido número de artífices al que se aludía antes. Un dato que se ha confirmado recientemente y que se manejaba como hipótesis, revela que efectivamente los plateros no siempre hacían pasar sus escrituras de contrato por el notario, en muchos casos estos documentos se formalizaban a nivel privado entre el platero y el cliente con lo que se ahorraban los costes de las diligencias notariales. Esta información la ofrece el testamento de María Queipo del Llano, esposa del platero Juan de Mora, en cuyo inventario aparece registrado un pequeño archivo con escrituras de contrato variadas tanto suyas como de su marido.

quiera en los niveles de producción⁴. La decadencia existió y de hecho es un fenómeno perfectamente argumentado por todos los autores que han trabajado sobre las diferentes disciplinas artísticas que se dieron en la ciudad en esta franja temporal, pero no por ello todos los artistas se dejaron arrastrar hacia esta situación⁵. De forma aislada seguirían surgiendo algunos artífices que han pasado a la historia no tanto por sus obras –que en algunos casos gozaron de una calidad, cuando menos notable– sino por haber sido los plateros que mantuvieron viva esta actividad en la ciudad de León.

En el campo de la orfebrería resulta bastante sencillo adivinar que la clave fundamental que originó esta decadencia no fue otra que la depresión económica vivida en todos los territorios españoles a causa de la nefasta administración del reinado de Felipe III y sus dos sucesores. Ésta fue una situación que afectó a todos los estamentos de la sociedad y de la que, por supuesto, no se podrían librar unos artistas que dependían tan directamente de la situación económica de sus clientes. Dado un desencadenante tan rotundo, el resto de las consecuencias fueron produciéndose, en algunos casos de forma inmediata y en otros quedando como secuelas inevitables de aquel. La principal clientela de los plateros seguiría estando fundamentada en la Iglesia y en una cada vez más decadente nobleza que, aunque acuciada a lo largo del siglo por un progresivo endeudamiento, seguiría siendo, junto al clero, el grupo monopolizador de los medios de producción⁶. En el momento en que estos grupos comenzaron a recortar gastos innecesarios, una de las parcelas más afectadas sería la de los enseres suntuarios, con lo que los medios de subsistencia de muchos plateros se vieron seriamente afectados. Este hecho queda reflejado en el escaso número de plateros que había en la ciudad al comenzar el segundo tercio de la centuria, una cifra que no se recuperaría sino hasta entrada la segunda mitad del siglo. Hubo un momento, durante el siglo XVII, en el que ser platero en la ciudad de León dejó de ser rentable ya

4 Por supuesto, el fenómeno vivido en Valladolid durante el primer lustro de esta centuria fue totalmente contrario al de núcleos como León, aunque una vez abandonada por la Corte, la ciudad se sumió en un progresivo declive que, sin llegar a ser inmediato, alcanzó los mismos niveles que los de sus vecinos, vid. J. C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana y en difusión*. Valladolid, 1980, p. 199.

5 J. PÉREZ LLAMAZARES, *Historia de la Real Colegiata de San Isidoro de León*, p. 273; E. MORAIS VALLEJO, *Aportación al Barroco en la provincia de León*. Arquitectura, p. 23; F. LLAMAZARES RODRÍGUEZ, *El retablo Barroco en la provincia de León*, pp. 12 y ss.

6 M^a D. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA y M^a I. VIFORCOS MARINAS, *Honras fúnebres reales en el León del Antiguo Régimen*, p. 33.

que el negocio de la orfebrería había pasado a estar controlado por unos pocos artífices bastante asentados profesionalmente y frente a los que se hacía difícil plantear cualquier tipo de competencia, una situación que, como se ha dicho, se iría corrigiendo a medida que se acercaba el ecuador del siglo.

En este sentido todo el ritmo de vida de los plateros se vio seriamente alterado, ya que cada vez habría menos aprendices y los maestros, salvo excepciones, no estaban capacitados del todo para ofrecer una enseñanza con garantías. El resultado de esta cadena de acontecimientos fue que, unido al descenso del número de profesionales de la plata, bajó la calidad de las propias piezas que éstos labraban y que, una vez más salvo excepciones, no eran más que el reflejo material de una notable depresión económica y social que estaba llevando a las artes leonesas a una de sus fases más deprimidas.

Aunque la difícil situación fue devastadora para todos los sectores de la sociedad, evidentemente unos sufrieron más que otros; la que menos perjudicada se vio fue la clase eclesiástica y, de manera especial, los miembros de la Catedral, dado que en este centro se custodiaban las mayores riquezas de la ciudad y que supondrían en muchos casos un salvoconducto para los delicados momentos que atravesaba la sociedad civil de León⁷. Aunque de modo menos frenético que en el siglo XVI, la Catedral siguió dando ciertas posibilidades a los plateros de la ciudad no sólo por medio de encargos esporádicos sino también con la revitalización de un cargo deseado por todos los orfebres del momento, el cargo de maestro platero de la Catedral. Este puesto tradicionalmente había sido ocupado por los artífices más destacados de la ciudad por lo que los requisitos necesarios para ostentarlo serían múltiples, más si cabe en un momento en el que cobrar un sueldo fijo era casi un lujo. Esto supuso un incentivo para todos los artífices leoneses que en el momento de la elección presentaban sus memoriales de petición a la espera de ser recompensados con aquel honor. Aunque en cualquier momento de la historia, ser maestro platero de la Catedral supondría un privilegio, la repercusión social que tendría iría en disminución a medida que la recuperación económica fuese un hecho, siendo las circunstancias que lo rodeaban muy diferentes ya durante el siglo XVIII⁸.

7 Para conocer la situación económica del centro catedralicio leonés durante el siglo XVII conviene consultar M. FERNÁNDEZ DEL POZO, *Colección documental del archivo de la Catedral de León. 1600-1625*, col. "Fuentes y estudios de historia leonesa", t. 66, León, 1998.

8 J. ALONSO BENITO y M^a V. HERRÁEZ ORTEGA, *Los plateros y las colecciones de platería de la Catedral y el Museo Catedralicio-Diocesano de León (siglos XVII-XX)*. León, 2001, p. 28.

Una vez tenidos en cuenta todos estos condicionantes se pueden entender mejor una serie de situaciones que rodean la obra de los plateros leoneses del siglo XVII. La primera de ellas y la que más llamará la atención a los estudiosos de esta parcela del arte es el estancamiento estético que experimentó la platería leonesa durante la primera mitad del siglo y que no puede ser fruto más que de un aislamiento consciente frente a la nueva estética que ya desde principios de siglo se venía poniendo en práctica en la cercana capital vallisoletana. Es la única explicación posible a este fenómeno, dado que los plateros leoneses conocían de primera mano las piezas que se estaban labrando en éste y otros centros y de las que existen múltiples ejemplos en toda la diócesis, aparte de que algunos plateros, como Juan de Candanedo, habían estado en Valladolid en diversas ocasiones (concretamente Candanedo tuvo al menos una estancia larga en la que fuera capital del Reino), durante cuyos viajes seguramente entrarían en contacto con los artistas de la capital del Pisuerga.

Se pueden hacer múltiples conjeturas que sirvan para justificar esta actitud, pero ninguna parece tan satisfactoria como la de entender que, si en los principales centros plateros castellanos la llegada del siglo XVII supuso un cambio más o menos radical en la estética de los objetos de plata, en León no tuvo lugar este cambio de actitud de forma tan rotunda; al contrario, las piezas fueron evolucionando de forma bastante lineal desde el Bajo Renacimiento hasta una fecha no determinada antes de la llegada de la década de los cincuenta. Sin embargo, los artistas debían de conocer bien los derroteros por los que discurría la estética defendida por la Corte, si no fuese así no se explicaría cómo Jerónimo de Neira, después de haber estado labrando durante bastante tiempo piezas de astil dotadas de una notable sencillez, aún enraizadas en el gusto bajorrenacentista leonés, pudiese labrar para la localidad de Saldaña una custodia portátil de templete desplegando unos conceptos arquitectónicos tan cercanos a la obra de otros artífices castellanos y sobre el respeto a las normas dictadas por Juan de Arfe en su *Varia Commensuration*, al menos en lo relativo a las custodias portátiles⁹.

En efecto, parece ser que la influencia vallisoletana entraría en contacto con la platería leonesa de la mano de Juan de Mora ya en la segunda mitad

9 Vid. J. DE ARPHE Y VILLAFANE, *Varia commensuration...*, pp. 264-266. En la custodia de Saldaña se mantiene no sólo la morfología recomendada por el genial Arfe sino incluso las dimensiones.

del siglo XVII. Él fue quien, de forma un tanto personal, comenzó a importar una estética que hasta aquellos momentos había tenido una repercusión bastante limitada entre los gustos de los plateros leoneses y que, los que habían hecho uso de ella, la habían limitado al trabajo de una serie de tipologías concretas¹⁰. Aunque Juan de Mora parece que fue un platero con una formación culminada en León, dado que colaboró con otros orfebres del momento en alguna obra, sus continuos viajes a Valladolid y el hecho de que en su tienda comerciase con piezas labradas en esta capital influyeron en su forma de trabajar de una manera definitiva, aceptando las bases del estilo cortesano que en Valladolid se trabajaba de forma bastante ortodoxa¹¹.

La etapa en la que estos plateros desarrollaron su trabajo podría ser denominada primer Barroco, entre 1600 y 1677, casi un siglo en el que, salvo las citadas excepciones, los plateros leoneses trabajaron ajenos a una estética purista implantada en todos los talleres del Reino, utilizando las fórmulas y soluciones que ellos determinaron convenientes¹².

JERÓNIMO DE NEIRA

Neira fue uno de los plateros leoneses más destacados del siglo XVII. Hijo del barbero Domingo de Neira y de su mujer Leonor Rodríguez, ambos feligreses de la parroquia de San Juan de Regla, Jerónimo de Neira fue bautizado en esta iglesia el 10 de octubre de 1604, aunque él acabaría siendo

10 Este es el caso de los candeleros labrados por Jerónimo de Neira aún durante la primera mitad de siglo en los que sí se puede ver reflejada la estética purista propiamente trabajada en los talleres de Valladolid y Madrid.

11 A. BARRÓN GARCÍA, *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*. Burgos, 1998, p. 319. En contra de lo que este autor argumenta, consideramos en este punto que las variaciones habidas entre las obras de Juan de Mora y las piezas vallisoletanas de aquella época no son producto de una interpretación errónea del estilo cortesano sino una búsqueda de originalidad por parte de un platero que, aunque con cierto caudal de trabajo, no destacó por ser un virtuoso de su arte, haciéndose patente una vez más la originalidad de los orfebres leoneses para crear un sello distintivo de su centro de producción.

12 Tradicionalmente se han utilizado distintas acepciones para determinar este periodo, en algunos casos centrándose en los primeros cincuenta años de la centuria, para los que se han empleado los términos, manierista, purista, Austrias Menores o incluso, como hizo en su momento la profesora Heredia Moreno, Bajo Renacimiento; todos ellos se han considerado como válidos y determinan una forma de trabajar que, paralela a las piezas más lujosas de carácter cortesano, se dio en la Península Ibérica durante los tres primeros cuartos del siglo XVII. Vid. M^a C. HEREDIA MORENO, *La orfebrería en la provincia de Huelva*, t. I, pp. 113-136.

parroquiano de la de San Martín¹³. Fue en esta última donde se unió en matrimonio con María de la Sierra el 29 de enero de 1629, ceremonia a la que asistió en condición de testigo el platero y contraste de la ciudad Hernando de Argüello¹⁴. Tuvo un total de once hijos, los cuatro primeros bautizados en la iglesia de Palat de Rey y los restantes en San Martín.

María, el 27 de abril de 1631¹⁵.

Ana, el 4 de julio de 1633¹⁶.

Un niño de nombre sin especificar, el 21 de agosto de 1635¹⁷.

Manuel, el 11 de enero de 1637¹⁸.

Josefa, el 14 de febrero de 1638¹⁹, siendo testigo Juan de Candanedo. Murió el 9 de diciembre de 1651²⁰.

Lorenzo, el 19 de agosto de 1640²¹, murió el 15 de septiembre de 1657²².

Antonia, el 14 de septiembre de 1642, siendo testigo el platero Juan Fernández de Tapia²³.

Froilán, el 29 de agosto de 1644, siendo de nuevo testigo Juan de Candanedo²⁴.

Manuel, el 23 de marzo de 1646²⁵.

Bartolomé, el 31 de agosto de 1648²⁶.

María, el 17 de septiembre de 1651²⁷.

En 1640, tras el bautizo de su hijo Lorenzo ya constaban como vecinos de una casa en la calle Cardiles, travesía leonesa ocupada tradicionalmente por los plateros, donde abrieron taller y tienda que mantendrían abiertos durante el resto de su vida.

13 A.P. San Juan de Regla, *Bautismos, confirmados y casados de Regla*, f. 28v.

14 A.P. San Martín, *Libro de difuntos y casados n° 1*, f. 98.

15 A.H.D.L., *Parroquial de Palaz de Rey*, leg. 1.133, f. 52v.

16 *Ibidem*, f. 54v.

17 *Ibidem*, f. 58v.

18 *Ibidem*, f. 60.

19 A.P. San Martín, *Libro de bautizados n° 4*, f. 81v.

20 A.P. San Martín, *Libro de difuntos n° 2*, f. 75v.

21 A.P. San Martín, *Libro de bautizados n° 4*, f. 107.

22 A.P. San Martín, *Libro de difuntos n° 2*, f. 46.

23 A.P. San Martín, *Libro de bautizados n° 4*, f. 132v.

24 A.P. San Martín, *Libro de bautizados n° 5*, f. 20v.

25 *Ibidem*, f. 44v.

26 *Ibidem*, f. 74v.

27 *Ibidem*, f. 116v.

Era integrante de la cofradía de Ánimas y Sacramento sita en Palat de Rey en la que ingresó durante 1631²⁸ y, al igual que otros maestros de su oficio hicieron en su caso, él también fue testigo en ciertos acontecimientos relacionados con algunos plateros y otros vecinos de la ciudad de León²⁹.

Por lo que se refiere a sus obras, Neira alcanzó su madurez artística muy pronto y antes de cumplir los treinta años, además de estar labrando piezas con un alto nivel de dificultad, acogía y enseñaba a algunos aprendices en su condición de maestro platero. Así ocurría el 23 de marzo de 1632, momento en el que firmó un contrato de aprendizaje con Pedro de Armunia para enseñar a su hijo el arte de la platería por un periodo de cuatro años y medio durante los que, además de aprender, le serviría en su taller³⁰. Lo mismo se especificaba en el contrato sobre la enseñanza del oficio al hijo del

28 A:P. San Martín, *Libro de cuentas de la cofradía de Ánimas y Sacramento de Palaz de Rey* n° 1, s./f.

29 Así el 14 de diciembre de 1632 fue testigo en el bautizo de uno de los hijos del orfebre Juan Álvarez, el 4 de septiembre del año siguiente lo fue del mismo modo en el bautizo de un niño del barbero Juan Rodríguez. Durante 1636 el platero fue nombrado mayordomo de la iglesia de Palat de Rey desempeñando distintas funciones de despacho y representación de la parroquia en distintos actos. Estando preso en la cárcel inculminado por la agresión del zapatero Juan Bernardo en una reyerta que tuvo lugar en la vía pública, el 7 de abril de 1638 Neira dio su poder al procurador Juan García Zurita para que le defendiese en éste y otros posibles pleitos que se levantasen contra su persona mientras estuviese preso. El 30 de julio de ese mismo año, ya en libertad, Neira se ofreció a pagar la fianza carcelaria de su antiguo pupilo Pedro de Armunia que se hallaba preso por la agresión que sufrió el criado de Antonio Hernández en una pelea propiciada por Armunia. Tras pagar la fianza Neira especifica que las costas del juicio y las posibles multas las debería de pagar el imputado. El 24 de julio de 1639 fue nombrado testamentario de la mujer del platero Antonio Hernández y el 15 de marzo de 1641, junto al platero de oro Juan Fernández de Tapia, fue de nuevo reclamado en la misma condición por el también orfebre Antonio Morán. Mediante una carta de pago otorgada a favor de Neira, el 13 de marzo de 1646 liquidaba una cuenta que tenía pendiente con el espadero Francisco de Guazo. El 19 de febrero de 1647 Neira firmó un contrato con el ministril de la Catedral de León para que enseñase a su hija María, la primogénita de dieciséis años de edad, a tocar el arpa y cantar hasta que alcanzase un nivel satisfactorio al parecer del maestro de capilla del propio centro. El 1 de noviembre de 1648 fue reclamado como testigo en la escritura de contrato para realizar una cruz de plata, firmado por Catalina Salcedo Mejía con unos vecinos de Carral y villas de la Vega del Río. Todos estos datos aparecen respectivamente en A.H.D.L., *Parroquial de Palaz de Rey*, leg. 1.133, f. 54v; *Ibidem*, f. 55; A.H.P.L., *Protocolo de Francisco Pérez de Bedoya*, caja 213, leg. 334, f. 139; A.H.P.L., *Protocolo de Diego de Robles*, caja 151, leg. 227, f. 122; A.H.P.L., *Protocolo de Diego de Robles*, caja 151, leg. 227, f. 122; A.H.P.L., *Protocolo de Andrés López de Herrera*, caja 156, leg. 235, f. 271; A.H.P.L., *Protocolo de Andrés López de Herrera*, caja 156, leg. 235, f. 271 A.P. San Martín, *Libro de difuntos* n° 2, f. 6; *Ibidem*, f. 17; A.H.P.L., *Protocolo de Francisco Pérez de Bedoya*, caja 213, leg. 334, f. 36; *Ibidem*, f. 118, y A.H.D.L., *Protocolo de Felipe Martínez Ocón*, leg. 52, s./f.

30 A.H.P.L., *Protocolo de Pedro López de Vivero*, caja 88, leg. 121, f. 136.

también platero y vecino de Sahagún Manuel de Escobar, en un escritura otorgada el 28 de junio de 1648. En este caso Manuel de Escobar, de catorce años de edad, tendría que estar como aprendiz durante cinco años³¹.

Mientras que Juan de Candanedo ostentaba el cargo vitalicio de maestro platero de la Catedral, Jerónimo de Neira se tuvo que conformar con hacer frente a algunos encargos esporádicos que recibía de la Iglesia Mayor colaborando en el desempeño de estas funciones con el propio Candanedo. Aunque no llegó a ocupar de manera oficial este cargo, se le reconocen más obras labradas para la Catedral que al platero que oficialmente había sido nombrado por los miembros del capítulo leonés.

En la junta de cabildo del 6 de marzo de 1631, una vez entregada el arca de San Marcelo labrada por Hernando de Argüello a la iglesia leonesa de la misma advocación, y puesto que las reservas de plata lo permitían, los miembros del capítulo catedralicio decidieron que era el momento de honrar a su patrón San Froilán con una valiosa ofrenda, para lo que se decidió realizar un nuevo arca de plata que acogiese las reliquias del santo³². Sin demasiados trámites encargaron el nuevo contenedor a Jerónimo de Neira, el cual el 30 de abril de 1631 ya estaba realizando la obra en cuestión, siendo su primera pieza realizada *ex proceso* para la Catedral³³.

Durante el año 1649 recibió seis marcos, una onza y tres ochavas de plata vieja que utilizó para labrar unos candeleros que le fueron encargados por el administrador de la Catedral para adornar el altar mayor; aparte, en concepto de mano de obra, percibió 159 reales de vellón³⁴.

El 27 de enero de 1651, por hacer una compostura en uno de los cálices de la capilla de Santa Teresa, cobró dieciocho reales de vellón³⁵.

Aún durante 1653, en su última aparición documental, estaba realizando algunas piezas encargadas por la Catedral. De esta manera en el pago de las obras realizadas aquel año se especifica que Neira había labrado una salvilla y dos candeleros para la sacristía del centro³⁶.

Casi quince años después de que los canónigos de la Catedral le encargasen fabricar el arca de las reliquias de San Froilán, el 27 de mayo de 1645

31 A.H.P.L., *Protocolo de Juan García Zurita*, caja 217, leg. 340, f. 605.

32 A.C.L., *Actas capitulares*, caja 420, leg. 9.953, f. 39v.

33 *Ibíd.*, f. 51.

34 A.C.L., *Libros de cuentas*, caja 327, leg. 9.458, f. 16.

35 A.C.L., *Libro de cuentas de la capilla de Santa Teresa*, caja 456, leg. 10.077, f. 21v.

36 A.C.L., *Libros de cuentas*, caja 327, leg. 9.461, f. 20.

aparece registrado su primer contrato de obra. En esta fecha el licenciado Francisco Fraile, cura de la localidad de Burbia en la Diócesis de Astorga, firmó con Jerónimo de Neira un contrato por el cual le encargaba la factura de un cáliz-custodia para la parroquia de esta población. En la escritura se especifica que tendría que labrar un cáliz normal al que, mediante una sobrecopa, se le añadiría un viril de sol con seis incrustaciones de piedras. El peso estipulado fueron seis marcos, una cantidad de material que previamente, durante el mes de abril, Neira había recibido del sacerdote en la localidad de Cacabelos tras haberle presentado las trazas de la pieza, dibujadas y firmadas por él mismo y que Francisco Fraile dio por buenas. El precio que Neira cobraría por el labrado de esta pieza sería de diecisiete ducados de vellón³⁷.

El 16 de marzo de 1646, tiempo después de haber recibido de mano del mayordomo de la iglesia de San Llorente de la Vega, cerca de Saldaña, una custodia y un cáliz para repararlos y dorarlos con la plata de unas vinajeras que los acompañaban, y por haber pasado el plazo de entrega estipulado, Neira, que se encontraba ausente de la ciudad de León, no pudiendo acabar el encargo, le encomendó a su mujer María de la Sierra, al frente de la tienda, que cuando volviese el mayordomo a recoger sus piezas se las entregase tal y como estuviesen y le pidiese la correspondiente carta de pago como resguardo de haber hecho entrega de aquellos objetos³⁸.

Una de las tipologías que mejor llegó a trabajar este platero fueron las custodias de templete. Con unas dimensiones relativamente reducidas, labraba piezas bastante compactas en las que manifestaba las cualidades técnicas y los conocimientos que había ido atesorando a lo largo de sus años de trabajo; de esta tipología se han registrado varios ejemplos dispersos entre la antigua y la actual Diócesis de León. Aunque la pieza en cuestión no se conserva, el 1 de noviembre de 1651 firmó una escritura de contrato en la que se comprometía a labrar una de estas piezas para la iglesia de la localidad de San Pedro de las Dueñas. Una “custodia cuadrada” con un peso aproximado de cinco marcos y medio para darla terminada en la iglesia de esta localidad del sur de la Diócesis durante la primera semana de cuaresma de 1652. Se le entregaron al platero cuatro marcos y dos onzas de plata especificando

37 A.H.P.L., *Protocolo de Juan García Zurita*, caja 216, leg. 339, f. 17.

38 *Ibídem*, f. 286.

que el material restante tendría que ser aportado por cuenta del propio Neira, un montante que le sería pagado en el momento de la entrega. El precio marcado por la mano de obra fue de 200 reales³⁹.

En la misma fecha que contrató la factura de la custodia recibió por parte de un vecino de Santa María del Páramo el encargo de realizar una corona de plata con diadema de estrellas para la imagen de Nuestra Señora del Rosario que se veneraba en la iglesia de esta localidad. El peso estipulado fue de ocho reales de plata y para ello recibió seis reales de plata y ocho de moneda de vellón, el resto del material, si es que faltaba algo, lo pondría él para cobrarlo en el momento de la entrega⁴⁰.

También durante 1651 estuvo realizando un pie nuevo para uno de los cálices de la iglesia de San Salvador del Nido. Por su trabajo recibió cuarenta reales que le fueron pagados durante 1652⁴¹.

Su último contrato de obras, conservado en la documentación, hace referencia a una colaboración establecida con Juan de Mora para labrar entre ambos la cruz procesional de plata de la iglesia de Valdunquillo y fue firmado durante 1651. Cada uno de ellos se comprometió a labrar una parte de la pieza, marcándola cada cual con su punzón⁴². Una vez cumplidos los plazos estipulados entre las partes, volvió el mayordomo de la parroquia a recoger la cruz y viendo que no estaba terminada exigió que se le fuese entregada tal y como estuviese, con esto los plateros se vieron obligados a entregarle a dicho mayordomo la cruz totalmente desarmada y en piezas sueltas que al parecer llevaban impresas las marcas de cada uno de los dos artífices, entregándoles a cambio la consiguiente carta de pago fechada el 22 de enero de 1652⁴³.

La marca personal de Jerónimo de Neira consiste en su apellido escrito en letras mayúsculas y distribuido en dos líneas: A/NEIR. Son seis piezas las que han sido localizadas con esta marca: el arca de San Froilán de la Catedral de León, un cáliz en Valdecastillo, otro cáliz en Villabúrbula, una pareja

39 A.H.P.L., *Protocolo de José de Ferreras*, caja 233, leg. 361, f. 206.

40 *Ibídem*, f. 205.

41 A.H.D.L., *Libro de fábrica de San Salvador del Nido*, ms. 41.

42 Quizá debido a que las obras realizadas en los talleres leoneses durante el siglo XVII no fueron de gran envergadura, éste es el único caso documentado de colaboración entre plateros, aunque en otros talleres castellanos sean más los casos que se conocen; vid. J. HERRERO GÓMEZ, *Platería soriana (1600-1800)*. Soria, 2000, p. 49.

43 A.H.P.L., *Protocolo de Gregorio González*, caja 189, leg. 285, f. 24.

de candeleros en Villalcón (Palencia), una custodia de templete en Marne y otra en Saldaña (Palencia). En todas excepto la de Marne, su marca aparece acompañada de los punzones de Candanedo y el de la localidad de León.

A la hora de valorar el trabajo de Jerónimo de Neira, aparte de su técnica y las cualidades estéticas de sus piezas, hay un hecho que llama poderosamente la atención y es que este orfebre, además de marcar muchas de sus piezas, también firmó alguna de ellas, concretamente su autógrafo aparece grabado en el arca de las reliquias de San Froilán y en la custodia de templete conservada en Saldaña. Durante los siglos del Barroco en la ciudad de León tan sólo se conoce otro ejemplo como éste en el baldaquino de la Virgen del Camino, donde el artífice Antonio de Vega plasmó también su nombre. El hecho de encontrar estas inscripciones hace suponer que Jerónimo de Neira era consciente de su condición de artista equiparándose en este sentido a los arquitectos o escultores que dejaban impresos sus nombres en las inscripciones conmemorativas de sus edificios y retablos, una circunstancia muy poco usual entre los orfebres de la ciudad de León y que da pistas sobre la personalidad y la conciencia artística asumida por este platero leonés.

En sus obras más sencillas, como lo son los cálices que se conservan con su sello, Jerónimo de Neira aún seguía haciendo uso de las propuestas estéticas impuestas por otros plateros de principios de siglo como Antonio Hernández y que aún tenían un viejo débito con los cálices de finales del siglo XVI. Morfologías redondeadas en las que el nudo aovado, las tazas, golillas y copas acampanadas carentes de subcopa fueron los elementos estructurales más representativos. Mantiene, por otro lado, la ausencia de decoración que venía siendo habitual en los cálices anteriores a los años treinta de la decimoséptima centuria.

En un nivel de calidad superior, la tipología de custodia-templete portátil fue la que mejor puso de manifiesto las características del trabajo de Jerónimo de Neira. A él se deben los únicos ejemplos leoneses de esta variedad de ostensorio que se conservan durante los siglos XVII y XVIII en la diócesis de León. En los tres casos las características son muy similares, piezas de astil con templete principal cuadrado y cerramiento superior cupuliforme, con la variante de agregar otro templete superior a imitación de las custodias leonesas de mediados del siglo XVI. La decoración grabada, cincelada y fundida medra sobre elementos estructurales de origen arquitectónico dotados de un *canon* de proporciones clásicas, con zócalos, arcos de medio pun-

to, columnas, frisos y cúpulas perfectamente coordinados y medidos en composiciones simétricas muy correctas. Aunque con un resultado diferente, las influencias que sobre estas obras tuvieron las custodias de templete leonesas de mediados del siglo XVI quedan bastante patentes, al menos a nivel estructural⁴⁴. El producto final presenta diferencias notables respecto a las que labraría Jerónimo de Neira en el segundo tercio del siglo XVII; sin embargo, parece claro que Neira entró en contacto directo con las custodias de San Martín o San Isidoro, piezas que sin duda le sirvieron de inspiración para realizar estos nuevos ostensorios. Asimismo, y más a nivel decorativo, la influencia del inapelable Hernando de Argüello se puede ver reflejada en cada una de las superficies ornamentadas de las piezas de Neira dado que, para este platero, Argüello era el referente más cercano en cuyas piezas se podían apreciar distintos motivos y composiciones ornamentales. Los elementos abstractos encadenados o dispuestos en frisos corridos ocuparon un alto porcentaje de sus piezas decoradas y, en segundo lugar por importancia, los elementos vegetales dotados de un notable grado de estilización. El arte de Hernando de Argüello, sobre todo su arca de San Marcelo, sería sin duda alguna su principal inspiración a la hora de componer y labrar el arca de las reliquias de San Froilán. Comparando una y otra pieza se pueden apreciar composiciones, modelos y hasta detalles que son semejantes, hecho que, por otro lado, resulta natural ya que se tratan de arquetas que tienen una diferencia cronológica no superior a cuatro años entre una y otra.

Sin llegar a los niveles artísticos de Hernando de Argüello, Jerónimo de Neira mantuvo durante el segundo cuarto del siglo XVII algunas de las características estéticas de décadas pasadas, aportando a su vez un sello personal con el que se puede perfectamente identificar la platería leonesa de mediados del siglo XVII.

44 M^º V. HERRÁEZ ORTEGA, *Arte del Renacimiento en León...*, pp. 93-100.

CATÁLOGO DE PIEZAS

Pieza nº 1, ARCA DE SAN FROILÁN. Catedral de León (lám. 1)

Material: Plata en su color.

Técnicas: Repujado, cincelado, torneado y fundido.

Medidas: 50 cm. de altura, 76 cm. de largo y 40 cm. de ancho.

Marcas: León pasante dentro de escudo coronado, CANDA/NEDO y A/NEIR.

Cronología: A partir de 1631.

Estado de conservación: Bueno.

Inscripción: “*HIC REQUIESCIT S. FLOILAN EPIS. ET PATRO. PRAECP. HUIA EN ECCLAE ET EPISCOPA*”.

Publ: F. LLAMAZARES, *La Catedral de León...*, p. 100 y J. ALONSO y M^a V. HERRÁEZ ORTEGA, *Los plateros y las colecciones de platería de la Catedral...*, p. 81.

Arqueta rectangular con un zócalo moldurado sobre cuatro patas esféricas. El frente se divide en tres paneles; el del centro posee un medallón con la efigie de San Froilán, dotado de una inscripción y rodeado de repujados vegetales. Este tondo está flanqueado por dos planchas con un motivo central rectangular realizado a base de retícula romboidal y, rodeándolo, seis *ces* ramificadas que destacan sobre el fondo matizado. Estos tres paneles aparecen flanqueados por pilastras decoradas con botones ovales de pasta vítrea alternando los verdes con los rojos. Por la parte superior hay otro friso quebrado con cabujones como los anteriores. En los laterales de la arqueta varía el modelo de panel, compuestos también de cintas que forman ochos, en cuyo interior albergan rosetas.

La cubierta es a cuatro aguas, con dos faldones largos y dos cortos recorridos en sus aristas por una crestería de motivos vegetales en tornapunta y tres perillas en la línea superior más otras cuatro repartidas por las esquinas de la tapa. El faldón frontal de nuevo se divide en tres paneles, el central muestra el búcaro de azucenas, rodeado por ritmos vegetales curvilíneos, y los laterales contienen un espejo central y decoración a base de *ces* contrapuestas. Por la parte trasera se repiten los modelos del frente cambiando el búcaro por una sencilla roseta. En los flancos, adaptados a un marco triangular, presenta paneles con puntas de diamante truncadas y más decoración a base de *ces* y otros motivos⁴⁵.

45 La arqueta conservada en la localidad burgalesa de Oña muestra algunas semejanzas con esta de San Froilán, tanto a nivel decorativo como estructural, vid. A. GARCÍA BARRÓN, *La época dorada de la platería...*, p. 408.



Lámina 1. *Arqueta-relicario de San Froilán, Catedral de León.*

Las marcas corresponden a Juan de Candanedo como contraste y Jerónimo de Neira como artífice material de la obra, los dos plateros leoneses más activos durante el segundo cuarto del siglo XVII. Aunque se desconoce aún la fecha exacta en la que la obra fue entregada, gracias a cierta información extraída de las *Actas Capitulares* a la que antes se hacía referencia, se conoce la propuesta que se hizo en la reunión de la mesa del cabildo en 6 de marzo de 1631 para realizar un arca nueva destinada a cobijar las reliquias de San Froilán, y que poco después ya habían comenzado los trabajos⁴⁶.

46 “[...] como avia cierta comodidad para hacer una arca de plata a nuestro patron San Froilan que se trate de ello. Cometiose a los señores de diputacion.” (A.C.L., *Actas Capitulares*, caja 420, leg. 9.953, f. 39v.)

“acordose que el señor administrador de la fabrica y el señor don Francisco de Lorenzana den cuenta al señor obispo del arca que se esta haciendo para nuestro patron San Froilan.” (A.C.L., *Actas Capitulares*, caja 420, leg. 9.953, fol. 51).

Pieza nº 2, CÁLIZ. Valdecastillo

Material: Plata en su color.

Técnicas: Torneado y fundido.

Medidas: 22'5 cm. de altura, 14'5 cm. de diámetro en el pie y 8'8 cm. en la copa.

Marcas: León pasante con fauces abiertas dentro de escudo coronado, CANDIA/NEDO y A/NEIR.

Cronología: Segundo cuarto del siglo XVII.

Estado de conservación: Deficiente, la peana muestra diversas abolladuras y el astil parece haber sido manipulado.

Pie de sección circular con pestaña, una primera zona convexa bastante amplia y un segundo cuerpo formado por una zona anular rehundida por su parte interior, de cuyo centro emerge un tronco de cono que parece desempeñar la función de gollete. El astil, iniciado con una arandela perlada, se distribuye mediante un nudo aovado central situado entre dos tazas. La copa es lisa.

Jerónimo de Neira recurre en este caso a elementos que ya habían sido superados por las últimas creaciones de Antonio Hernández al menos una década antes. Tanto en éste como en sucesivos ejemplos se volverán a utilizar recursos como las tazas o las arandelas perladas, nudos aovados, semiaovados y copas completamente lisas, elementos más propios de piezas bajorrenacentistas que de cálices de en torno a 1635, algunos de los cuales seguirán viéndose repetidos hasta bien entrada la segunda mitad de la centuria.

Pieza nº 3, CÁLIZ. Villabúrbula

Material: Plata en su color.

Técnicas: Torneado.

Medidas: 26'8 cm. de altura, 14'4 cm. de diámetro en el pie y 9'6 cm. en la copa.

Marcas: León pasante con fauces abiertas dentro de escudo coronado, CANDIA/NEDO y A/NEIR.

Cronología: ca. 1640.

Estado de conservación: Bueno.

Pie circular con pestaña que muestra una zona convexa grande y otra de perfil recto. El astil se compone de un gollete cilíndrico dispuesto entre arandelas, un nudo aovado, casi cilíndrico, y un cuello formado por una taza. La copa alberga un filete que limita la subcopa y dos parejas de líneas incisas que lo preceden y suceden.

No resulta nada sencillo conceder a piezas como ésta una cronología precisa ya que en ella se funden elementos que poseían algunas obras de 1615, como podría serlo ese característico gollete, con evidencias (como lo son en este caso las marcas) que indican que su factura fue posterior a 1630. La desaparición de algunos elementos como las golillas y el renovado uso del filete para marcar la subcopa invitan a adelantar la fecha del labrado de este cáliz, al menos hasta 1640.

Pieza nº 4, CANDELEROS (PAREJA). Villalcón (Palencia)

Material: Plata en su color.

Técnicas: Torneado.

Medidas: 52 cm. de altura y 25 cm. de diámetro en el pie.

Marcas: León pasante con las fauces abiertas dentro de escudo coronado, CANDA/NEDO y A/NEIR.

Cronología: Mediados del siglo XVII.

Estado de conservación: Deficiente, entre el gollete y el nudo de uno de ellos falta un cuerpo más.

Inscripción: *DIOLOS JUAN ESCUDERO DE LA BEGA CURA*, sobre el borde del segundo cuerpo de la peana.

Pareja de candeleros de pie circular con borde recto sobre el que se instala una primera zona convexa seguida de un escalonamiento, en cuya superficie tiende a rehundirse hacia el centro. El astil se inicia con un gollete cilíndrico entre arandelas que da paso al nudo mediante un pequeño cuerpo convexo. El nudo es casi cilíndrico, recorrido en su tercio superior por un baquetón al que preceden y suceden dos parejas de líneas incisas. El cuello es largo y troncocónico y en su parte superior alberga una hemisfera que precede al plato, convexo por su parte inferior y plano en superficie. El mechero aparece instalado sobre una zona lisa.

Según los libros de fábrica de la iglesia, ésta no tuvo ningún cura que se llamase Juan Escudero por lo que cabe pensar que se tratase de un sacerdote que, siendo cura en otra localidad leonesa, encargó los candeleros en la capital de su Diócesis para regalarlos a la iglesia por ser natural del pueblo. Jerónimo de Neira es el artífice de esta pareja de candeleros, extraordinariamente parecidos a otros dos que hay en la Catedral de León y que carecen de marcas, por lo que la autoría de estos cabe también concedérsela al propio Neira.

Pieza nº 5, CANDELEROS (PAREJA). Catedral de León (lám. 2)

Material: Plata en su color.

Técnicas: Torneado.

Medidas: 50 cm. de altura y 25 cm. de diámetro en el pie.

Marcas: Carece.

Cronología: ca.1654.

Estado de conservación: Muy deficiente, sus astiles están manipulados, doblados y carecen de consistencia para su uso.

Pie circular con borde y dos zonas, una convexa grande y otra de perfil recto y rehundido hacia el centro. El astil está formado por un gollete cilíndrico con arandelas, un nudo de jarrón alargado y un cuello troncocónico que desemboca, tras algunas arandelas, en una hemisfera que da paso al plato, el cual aparece extrañamente dado la vuelta anulando así el uso para el cual fue concebido.

Aún careciendo de marcas identificamos estos dos candeleros como los que estaba realizando Jerónimo de Neira para la Catedral de León y que aparecen reflejados en las cuentas del año 1653, momento en el que recibió 18 reales de plata que necesitaba para finalizarlos.

Con tan sólo corregir la morfología errónea que muestran en la actualidad se puede observar la gran similitud que mantienen estos dos candeleros con respecto a los dos de Villalcón que se analizaban arriba, hecho que sirve para confirmar la autoría de Jerónimo de Neira⁴⁷.

47 Tanto estos candeleros como los dos anteriores son algunas de las pocas piezas labradas por Neira susceptibles de presentar influencias de talleres vallisoletanos. Es muy probable que esta forma de trabajar, nueva para los plateros leoneses, llegase a esta capital a través de piezas vallisoletanas, sin embargo las características que llegaron con ellas no eran exclusivas de los obradores de la capital del Pisuerga, antes bien, las estaban presentando obras salidas de diversos puntos del territorio nacional. Vid. J. F. ESTEBAN LORENTE, *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*. Madrid 1981, p. 104.



Lámina 2. *Pareja de Candeleros, Catedral de León.*

Pieza nº 6, CUSTODIA DE TEMPLETE. Iglesia de San Marcelo, León (lám. 3)

Material: Plata en su color y pedrería falsa.

Técnicas: Grabado, cincelado y fundido.

Medidas: 59 cm. de altura, 15 cm. de diámetro en el pie, el primer cuerpo del templete mide 20x13x13 cm. y el superior 8 cm. de altura y 10'3 cm. de diámetro.

Marcas: Carece.

Cronología: 1634.

Estado de conservación: Bueno.

Inscripción: *DE LIMOSNA DE DOÑA CATALINA DE INCLAN. AÑO 1634*, en el borde exterior de la segunda zona del pie.

Peana de sección circular dotada de un pequeño borde, el cual da paso a la primera zona del pie, de perfil convexo y profusamente decorada con motivos vegetales grabados entre los que se alternan espejos lisos repujados y piedras de colores engastadas. Tras una segunda zona de perfil recto aparece un gollete cilíndrico instalado entre dos gruesos platos, seguido de un nudo de jarrón que muestra puntas de diamantes e imitaciones de piedras alargadas, cinceladas sobre una decoración vegetal similar a la que se ha descrito en el pie.

Bajo el templete se organizan una serie de cuerpos que le sirven de base y que, al pasar prácticamente inadvertidos, se decoran con formas geométricas menos primorosas que el resto de la ornamentación.

El templete se inicia mediante un zócalo bastante alto, cuyos frentes se hallan decorados con composiciones simétricas que unen las formas vegetales con los tan manidos motivos de *ces*, organizados a partir de una piedra engastada en el centro de cada panel. En las esquinas de este zócalo aparecen fundidas cuatro ménsulas con enrollamiento, abriendo así el espacio a otras tantas columnas que constituyen el elemento sustentante del templete.

Cada uno de estos cuatro apeos se halla peraltado por un podio cúbico y, tras una basa ática, su primer tercio está decorado por una banda vegetal en disposición helicoidal. El resto del fuste muestra acanaladura clásica hasta llegar al capitel, de orden corintio compuesto.

El entablamento se organiza mediante un friso de triglifos y metopas que recorre cada uno de los cuatro flancos. En él se alternan cabujones de piedras, dos en cada lado, ocupando el espacio de un triglifo. Bajo el friso aparece destacada una pequeña moldura donde se reflejan las “gotas” de los triglifos y, por encima de él, se alza una cornisa, en cada una de cuyas esqui-

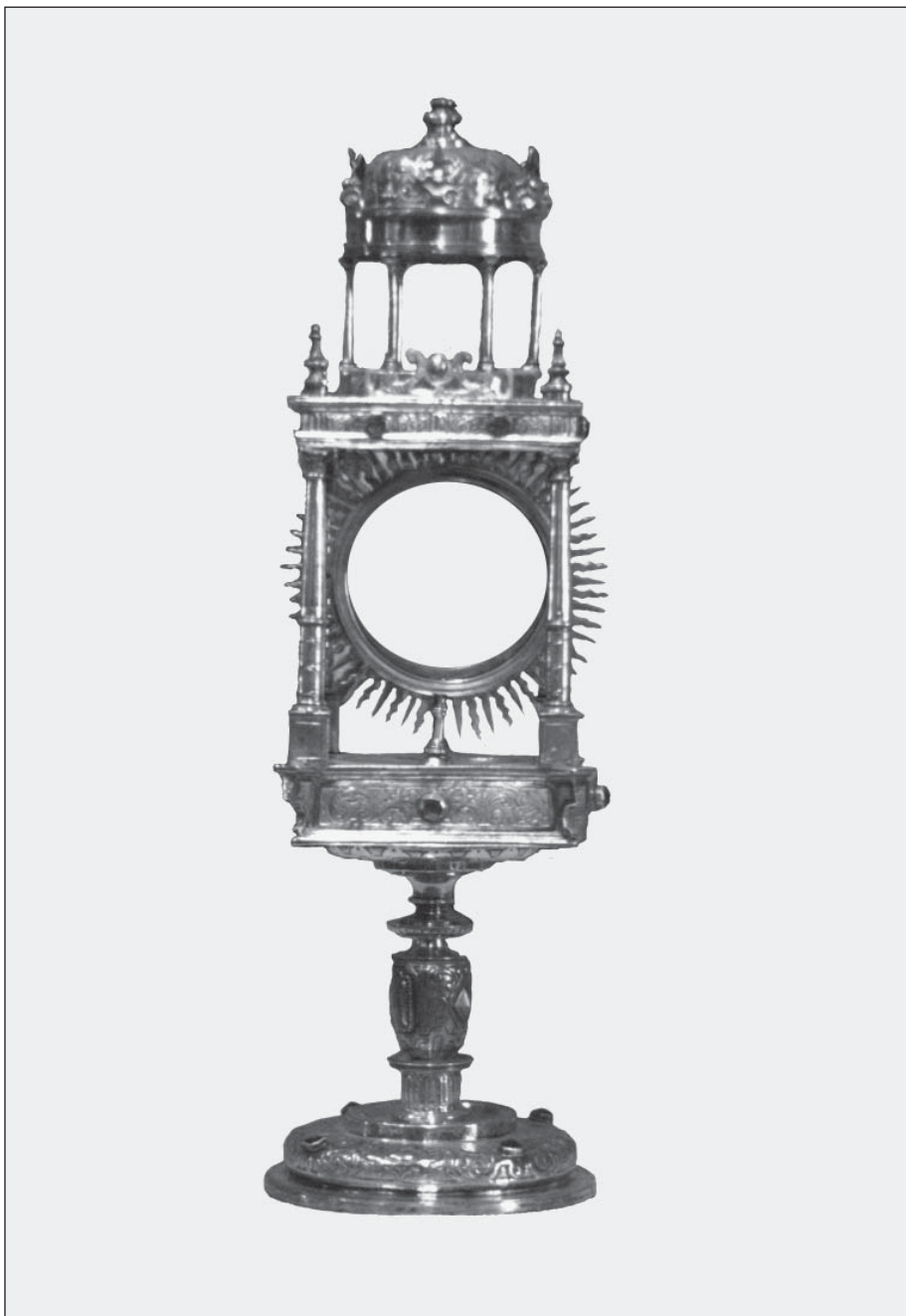


Lámina 3. *Custodia de Templete, Iglesia de Sn. Marcelo, León.*

nas aparece torneado un perillón. En el mismo nivel en el que se instalan los perillones se asientan cuatro paneles de decoración organizados a partir de un espejo liso flanqueado por dos ces. En el interior de este templete prismático aparece cobijado un viril rodeado por sesenta rayos rectos y flameados alternativamente.

Sobre esta estructura se alza un remate cilíndrico, compuesto por un zócalo y seis columnillas de capitel jónico que soportan un entablamento liso, sobre el que se instala una cúpula hemisférica achatada, rodeada de perillones y apliques vegetales fundidos. Se culmina toda la obra con un crucifijo instalado sobre un cupulín.

Aunque esta obra concretamente no acoge la marca de Jerónimo de Neira, la gran similitud que mantiene respecto a las otras dos custodias que se estudian a continuación induce a concederle también su autoría.

Pieza nº 7, CUSTODIA DE TEMPLETE. Marne (lám. 4)

Material: Plata en su color.

Técnicas: Grabado, cincelado, torneado y repujado.

Medidas: 44 cm. de altura, 16'2 cm. de diámetro en el pie y el templete mide 16'4x12'3x12'3 cm.

Marcas: A/NEIR.

Cronología: 1637.

Estado de conservación: Deficiente, el viril se halla en paradero desconocido.

Pie circular con pronunciado borde y dos zonas, una convexa y otra de perfil recto rehundida hacia el centro. La zona convexa está ornamentada por un friso de decoración corrida, cuya serie se compone de un espejo circular liso, flanqueado por dos brotes vegetales en forma de "C" instalados a su vez entre dos gallones repujados.

El astil está formado por tres cuerpos; en primer lugar aparece un golete cilíndrico con una primera zona decorada mediante gallones rehundidos y una franja superior que representa esquemáticamente un friso de triglifos y metopas; en segundo lugar está el nudo, aovado y dividido a su vez en dos espacios decorativos, los dos tercios inferiores con formas geométricas que alternan texturas lisas y punteadas y una zona superior con líneas incisas verticales. El último cuerpo es una especie de hemisfera muy achatada con cuatro asas que abre la superficie del astil para recibir al templete superior.

Como ocurría en el caso de San Marcelo, el templete se inicia con un zócalo en el que aparecen decorados cada uno de sus cuatro flancos, cuatro



Lámina 4. *Custodia de Templete, Marne, León.*

columnas con fustes acanalados y capiteles corintios soportan un friso con cornisa, sobre el que se asientan cuatro perillones en las esquinas y cuatro remates fundidos en los frentes. Los modelos decorativos del zócalo y del friso son muy parecidos entre sí. En base al esquema de triglifos y metopas que ya se había utilizado en la pieza de San Marcelo, articula en este caso frisos en los que se alternan dos gallones con motivos vegetales con forma de “C” en disposición horizontal. En las columnas, el tercio inferior de sus fustes aparece ocupado por más decoración vegetal. Por su parte, los remates que aparecen sobre la cornisa, en cada uno de los cuatro frentes, tienen en torno a un querubín toda suerte de enrollamientos.

Sobre el templete aparece la cúpula hemisférica decorada con motivos muy similares a los del pie. Como remate a la cúpula hay un crucifijo colocado sobre un pequeño cuerpo torneado.

En este caso aparece la impronta perteneciente a Jerónimo de Neira, así como una inscripción bajo el pie con la fecha de 1637, año que parece indicar la fecha de su factura⁴⁸.

Pieza nº 8, CUSTODIA DE TEMPLETE. Saldaña (Palencia) (lám. 5)

Material: Plata en su color.

Técnicas: Grabado, cincelado, fundido y torneado.

Medidas: 50 cm. de altura, 17’5 cm. de diámetro en la base, templete mide 21’3x17x17 cm. y el superior mide 8’5 cm. de altura y 10 cm. de diámetro.

Marcas: León pasante con las fauces abiertas dentro de escudo coronado, CANDA/NEDO y A/NEIR.

Cronología: 1638.

Estado de conservación: Regular, se ha perdido el crucifijo que lo remataría.

Inscripción: *GERONI / MO DE NE / IRA EN / LEON / AÑO / DE / 1638*, distribuida entre los flancos de los podios que peraltan las columnas.

Pie circular con borde recto y dos zonas, la primera convexa decorada con grabados de *ces* y espejos rectangulares y la segunda de perfil recto rehundida hacia el centro para acoger el gollete cilíndrico con el que se inicia el astil. Este cuerpo tiene la misma división que el de la pieza de Marne. Así, presenta dos zonas, la primera con decoración a base de *ces* y espejos ova-

48 Estructuras similares a la de esta custodia de Marne, aunque con otras funciones, aparecen en algunas piezas procedentes de talleres zaragozanos del siglo XVII, vid. J. F. ESTEBAN LORENTE, *Op. cit.*, pp. 152 y 160.



Lámina 5. *Custodia de Templete, Saldaña, Palencia.*

lados y la segunda como un friso muy esquemático de triglifos y metopas. El nudo es aovado, con decoración grabada en la línea de lo visto en el gollete y su tercio superior completado con una banda corrida de escamas.

Tras una hemisfera con cuatro asas se eleva el templete sobre una amplia base decorada con grabados de ces vegetales y espejos rectangulares. El zócalo aparece menos destacado que en las otras dos custodias, ya que está dispuesto sobre una base ciertamente amplia. Cuatro soportes acanalados de orden corintio, aupados sobre pequeños podios, soportan un friso corrido de decoración vegetal, sobre el que aparecen de nuevo los perillones en las esquinas y, en los frentes, los mismos remates de querubines y enrollamientos que están descritos en la custodia de Marne. La mayor novedad que presenta esta custodia es que entre cada par de columnas se instala un arco de triunfo con sus pilastras decoradas con flores, la clave destacada mediante una punta de diamante y las enjutas ataviadas con rosetas. Dentro del templete aparece un viril muy distinto al del ejemplo de San Marcelo; éste carece de rayos y muestra en su enmangue inferior un querubín que parece soportar el cerco del viril con sus alas desplegadas.

El remate está formado por un templete más pequeño y de planta circular, con seis columnillas de orden toscano, cuyos fustes describen un acentuado éntasis, las cuales soportan un entablamento liso sobre cuya cornisa se instalan seis perillones y otros tantos centros frutales fundidos con molde. La cúpula que aparece sobre el entablamento, decorada en la misma línea que el nudo y bajo la que se descuelga una esquila, ha perdido el clásico crucifijo de remate⁴⁹.

Una pieza que resulta aún más interesante si se tiene en cuenta que en la inscripción que porta, Jerónimo de Neira muestra una clara intención de destacarse como el autor de esta obra de arte, grabando su nombre y la fecha en la que fue concebida, al igual que ocurría en el arca de San Froilán, aunque en aquel caso sólo aparecía la firma.

49 De las tres custodias de templete labradas por Jerónimo de Neira, ésta de Saldaña parece la más cercana a los presupuestos nacionales del momento, sin embargo una vez establecidas las comparaciones entre esta obra y algunas custodias puristas labradas en estas mismas fechas, se puede ver con claridad las grandes diferencias que hay entre ellas, vid. M^a DE LOS ÁNGELES GONZÁLEZ, *Las Edades del Hombre. Memorias y esplendores*, pp. 357-358.

LA CORONA DE NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS DE LA ALHAMBRA DE GRANADA

PILAR BERTOS HERRERA
Universidad de Granada

El 21 de mayo de 2000 se coronaba canónicamente en la Santa Iglesia Catedral de la ciudad a Nuestra Señora de las Angustias de Santa María de la Alhambra, obra sublime de nuestra imaginería barroca, salida de las manos del accitano Torcuato Ruiz del Peral (siglo XVIII), y que acusa una dicción llena y plena de simbolismo y significado espiritual, tratada con rigor expresivo, sin efectismos, con severidad, equilibrio, armonía y emoción religiosa.

A tan exquisita obra de la escultura, correspondía otra que realzara y potenciara aun más su belleza, recayendo tan ardua tarea en el escultor y orfebre granadino Miguel Moreno Romera.

LOS PROYECTOS Y LA OBRA DEFINITIVA

Cuatro proyectos precedieron a la obra que es hoy su definitiva manifestación; según testimonia el propio autor los dos primeros fueron de diadema, por propia intención de la Cofradía de la imagen titular, deseo que fue denegado por el Arzobispo de la ciudad y que motivó la ejecución de un tercer proyecto, no de diadema sino de corona enrayada que fue en esta ocasión igualmente rechazada, dadas las características de la talla, por la Comisión Diocesana de Arte Sacro.

Es entonces cuando distintos maestros locales, de la ciudad Hispalense y Córdoba, compiten con sus respectivos proyectos para llevar a feliz término la pieza, llegando Miguel Moreno incluso a efectuar una maqueta de la misma en la que se variaban algunos aspectos de su corona enrayada.

A pesar de tanto esfuerzo y tras diferentes y complejos exámenes por parte de distintas comisiones creadas para tal efecto, se desestimó el tipo inicial de corona enrayada, circunstancia esa que llevó al orfebre Miguel Moreno a realizar el último y definitivo ensayo que fue aceptado por el Arzobispo de Granada el 7 de marzo de 2000.

La corona lleva un total de 1300 gramos de oro y algo más de 1100 de plata, estando compuesta por 839 piezas de plata y oro, y aparte 365 perlas naturales, 33 esmeraldas y 156 diamantes, datos y cifras frías que se traducen en las manos hábiles de nuestro artista en una primorosa obra plena de simbolismo y de belleza, que comporta además un profundo espíritu religioso y amplios conocimientos técnicos y artísticos (Lám. 1, 2).

La imperial corona, según manifiesta su autor, es en sus trazas principales de estilo renacentista y barroco, aunque “sin embargo –dice- me preocupó mucho poder conformar la obra aportando en el diseño mi impronta personal, mi manera de ver y entender estos estilos. Por ello –continúa- la disposición de los ocho imperios, cuatro cóncavos y cuatro convexos, atendería tanto a la necesidad de composición como a mi sentido de intervención en el espacio”¹.

Focillon al hablar del arte de la Edad Media decía que: “la historia está hecha de tradiciones, influencias y experiencias”², pudiéndose ello aplicar también a la obra que analizamos pues, sin olvidar ni rechazar tiempos lejanos, el artista hace gala de su libertad creativa, sirviéndose de un vasto conjunto de técnicas y conocimientos (modelado, vaciado, microfusión, calado, repujado, cincelado, sacado de fuego, soldadura, laminado, etc.) que dan como resultado una obra cargada de naturalismo, soltura y frescura. En ella, se concilian hábilmente los logros del pasado convertidos ya en sinceras herencias de esas tradiciones junto a influencias de otros maestros y épocas artísticas, como elementos expresivos que incorpora a sus propias experiencias y que le permiten imponer su personalidad a la materia, con un trabajo preciso

1 Estas opiniones nos las ha facilitado directamente Miguel Moreno Romera.

2 FOCILLON, H.: El año mil. Danoel. París 1952.



Lámina 1.

y esmerado, en el que se revela como un artista de observación veraz y que en su proceso de búsqueda crea bajo el signo de la inquietud y con permanente exigencia.

EL VALOR DE LOS SÍMBOLOS

Si en toda obra de arte el símbolo, como signo visible que es, y que actúa como medio para comprender esa idea moral e intelectual de lo simbolizado, tiene su innegable trascendencia, especial preferencia y privilegio posee en el caso de las obras de orfebrería, pues –a nuestro parecer- al propio pensamiento religioso que conllevan se une la limitada extensión disponible para transformar la materia y darle vida a la idea.

La corona de Santa María de la Alhambra despliega un conjunto de muy diversos signos que forman unidad indestructible con ella ya que, faltando alguno, su lectura sin duda aparecería incompleta.



Lámina 2.

Así, como declara el propio autor, en la base del canastillo hay una cenefa de granadas que representan la ofrenda de la ciudad a la Virgen, en el frente y sobre esta, figura el escudo de la Hermandad y, en los ejes y parte principal del canastillo, cuatro medallones con los símbolos pasionarios.

También reparte azucenas, que indican la Pureza de la Madre de Dios, cuatro cabezas de Querubines en la base de los nervios, que nos llevan a lo sobrenatural, y en la parte superior de estos coloca cuatro ángeles corpóreos símbolo de amor y de gloria, descansando entre nubes la bola del mundo rematada por cruz, y, como complemento de todo ello, la presencia de una delicada paloma, la del Espíritu Santo que sitúa en el interior de la misma (Lám. 3, 4).

La obra, en definitiva, constituye una afirmación de la Pureza de María Madre de Dios, y con armonía y equilibrio despliega el orfebre varas de azucenas que concilia a esa frágil Paloma del Espíritu Santo que pende sobre la cabeza de la Madre.



Lámina 3.



Lámina 4.

VALORACIONES DE LA OBRA

El análisis y la propia contemplación de la corona nos permite plantear algunas consideraciones de interés, y como punto de partida señalamos que en esta no hay nada dejado a la casualidad e improvisación pues, antes bien, tras la inspiración personal de Miguel Moreno que crea, todo es fruto de la medida, el cálculo, el conocimiento de la materia y su madurez artística.

Como hemos recogido líneas atrás, él mismo marcaba la esencia estilística de esta pieza, que deja a mitad de camino entre lo renacentista y lo barroco, transformados con su personal visión.

Ciertamente consigue en la obra la unificación de esos periodos y ello, sin oponerse, sin confundirse, interpretando los dos mundos a través de volúmenes que desvelan, ya el dinamismo de lo barroco, ya el humanismo de la época renaciente que le da una nueva versión a las formas.

Puede que para algunos el estilo se encuadre dentro de los más puros cánones solo del barroco, sin embargo, esa interpretación particular que le ve

Miguel Moreno hace que existan matices diferentes, pues no ya solo resalta su idea ascensional jugando con las curvaturas de sus imperios, sino que también imprime una singular fuerza a los dos núcleos esenciales de la obra, contrastando la parte inferior, más ancha y destacada, de la superior en la que sitúa la bola del mundo pero que, a pesar de su disminución en el espacio, el mismo ímpetu de aquellos imperios hace que nuestra atención se dirija a ese punto.

Junto al excelente dibujo y diseño de la corona, el movimiento de los nervios alternando lo cóncavo con lo convexo deja al descubierto el ímpetu del barroco, transformando la materia en planos fluyentes, sin durezas, por los que resbala la luz, energía e ímpetu que conducen la mirada hacia la parte principal del conjunto, ese espacio superior y sobrenatural donde habita la esencia de la vida y todo lo creado, y que se corona por la cruz.

No pretendemos ni es nuestra intención desvirtuar o sacar de sus propios límites el estilo que se manifiesta, pero sí nos llama la atención, salvando distancias, el desarrollo de una cierta similitud que desenvuelva en los juegos de volúmenes que aquí vemos y los usados por el arquitecto Francesco Rastrelli de mediados del siglo XVIII, “auténtico genio del barroco ruso” como ha sido calificado³, en las cúpulas que cierran sus palacios e iglesias.

Los cuatro ángeles corpóreos, cuyos estudios anatómicos no estorban la suavidad del modelado, de meditadas posturas y que se adelantan hacia nosotros (Lám. 3, 4), son esculturas de exquisito volumen y sutiles calidades, con gestos y actitudes individuales, en su máxima eficacia expresiva, de movimiento vital en la variación de sus posturas, que se corresponden con la expresión de sus dulces e infantiles cabezas y con rasgos faciales que invitan, no a la tensión, sino a la paz ante la contemplación de Dios.

En estos, además, penetra el espíritu del Renacimiento en lo que concierne a la belleza de las formas, y a la manera de transformar la materia en cuerpos bellos de delicados perfiles que quedan perfectamente asociados al espacio y la atmósfera que los rodea formando parte de él.

Miguel Moreno juega con la perspectiva y el espacio dotando a sus figuras de un halo que no las aísla de la obra, sino que las integra en ella a través de su mundo y vida interior.

3 ALLENOU, M.; MEDVEKOVA, O.: *Arte Ruso. Historia general del Arte. Summa Artis*. Vol.XLIV. Madrid Espasa Calpé 1998. Págs 244 ss.

En este abanico de elementos, formas y matices, y a lo anterior, hay que sumar el juego de las luces y las sombras con las que se recrea sin brusquedad, pero que permiten potenciar la redondez y delicadeza de los cuerpos y los perfiles y calidades de toda la obra; luces y sombras que a veces se traducen en la plenitud de sus fulgores y otras en la intimidad de las sombras, pero siempre exaltando la noble belleza de los metales.

La luz en esta ocasión se convierte en el elemento esencial, actuando como luz casi divina que, en su juego con la sombra, no solo realza las formas, sino que además en el resplandor de sus brillos aumenta el sentido y sentimiento de las ideas.

Pero, no todo queda ahí, pues también busca la luz como soplo de vida que ilumine a la Paloma del Espíritu Santo, sirviéndose para ello de pequeños calados que le aportan leves hilos de resplandor y claridad.

Cuanto hemos comentado se completa con las perlas, esmeraldas y diamantes que hábilmente se reparten por la corona y que, al valor meramente material, añaden brillos y color que vitalizan la hermosura de la pieza, pero un color que no se desconecta del conjunto sino que, por el contrario, se integra y forma cuerpo con él.

Es obligado conceder el lugar que merece a la variada y sugestiva presencia de los elementos vegetales y geométricos que se asocian a todo lo demás, haciéndolo en su justa medida, sin que nada falte o sobre, y que evidencian no solo el pensado y previo estudio de formas y su distribución, sino también el especial regusto que hay por el detalle, lo pequeño, y lo minucioso.

Cabe anotar, la decisiva huella dejada en el estilo de Miguel Moreno, de sus dotes y vastos conocimientos de este noble arte de la orfebrería, y el que también posee de la escultura, pues ello, conciliado a su trabajo y especial vocación, da como resultado conjuntos expresados con un lenguaje rico y múltiple que adquieren nueva significación por el espíritu religioso del artista.

El letargo de los talleres de orfebrería de Granada se ha visto –sin duda– compensado con la realización de algunas piezas como la que hoy es objeto de análisis, que ya ha sido calificada como una de las mejores de los últimos años del siglo XX.

Asimismo debemos apuntar otra última prueba del manifiesto deseo no solo de Miguel Moreno, sino también de los miembros de la propia Hermandad de que la obra tuviese la máxima dignidad posible, cuidando detalles y aspectos que, si bien pasan inadvertidos en su contemplación general, no ocurre

igual viéndola en el pormenor. Nos estamos refiriendo al acabado de la palometa superior, que fija la pieza a la talla, que se completa con un anillo en el que hay un topacio de ocho kilates.

EL ARTISTA

No pretendemos ni es nuestra intención, hacer aquí y ahora una biografía de Miguel Moreno Romera, escultor y orfebre granadino, pero sí entendemos que cuanto hemos manifestado no quedaría completo sin, al menos, señalar las líneas esenciales de su trayectoria artística.

Nace en Granada en 1935 y desde niño tuvo contacto con este arte en el taller de su padre Miguel Moreno Grados.

Su labor artística comenzó muy joven dando ya muestras de su valía, pues en 1955 consiguió el Primer Premio Nacional como repujador-cincelador.

A partir de este momento inicia su ascendente carrera, sin olvidar su formación y estudios, pasando así por la Facultad de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría de Sevilla, estudios esos que termina en Madrid. En Granada, en la década de los 60 del anterior siglo, se incorpora a la Escuela de Artes y Oficios como profesor de Modelado y Vaciado; entre 1982 y 1984 realiza los cursos de doctorado en la Facultad de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, obteniendo el Grado de Doctor en 1992 tras la defensa de su Tesis titulada “La chapa en la Escultura moderna del siglo XX: la obra de Miguel Moreno Romera”, y dos años después alcanza la plaza de Profesor Titular de la Universidad de Granada en la Facultad de Bellas Artes, siendo miembro además de las Reales Academias de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría de Sevilla y Nuestra Señora de las Angustias de Granada.

Aunque, a modo solo de breves pinceladas, hay que resaltar asimismo el importante número de premios de los que goza fruto de su carrera, concedidos por ciudades como Granada, Madrid, Jaén, Sevilla, Almería,..... y también de fuera de nuestras fronteras, como lo demuestra ser poseedor del Primer Premio de la VII Trienal Internacional de Pequeña Escultura de Budapest.

Su copiosa producción artística se haya repartida por museos, colecciones públicas y privadas de nuestro país, del resto de Europa, Estados Unidos y Asia, destacando entre otras muchas obras, importantes monumentos realizados no solo para Granada y su Provincia, sino también por encargos de las demás ciudades andaluzas y del resto de España.

Entre otras mencionamos, sin que ello suponga menoscabo para las que no se citan, y de sus últimos años:

“Encuentro entre dos culturas” (Motril. Granada 1993); “Monumento a Fray Leopoldo” (Granada 1997); “Despertar de Alcorcón” (Madrid 1998); “Monumento a San Juan de Dios” (Granada 2000); “Monumento al Segador” (Albolote. Granada 2001); y “Monumento al Rey Alfonso XII” (Alhama de Granada. Granada 2002).

Mención especial merece a nuestro juicio el basamento que realizó en 1992 para la Custodia Procesional del Corpus Cristi de la Santa Iglesia Catedral de Granada⁴, obra esta realizada en plata y que supuso para él, no ya solo un gran esfuerzo a nivel personal, sino además creemos que marcó en muchos aspectos a Miguel Moreno, existiendo un antes y un después de esta significativa y especial obra para el patrimonio artístico de Granada.

Con ella llegó a una etapa de madurez que se continua y demuestra en la corona que hoy analizamos, siguiendo su carrera por una senda ascendente fruto de su esfuerzo, tenacidad, sus conocimientos y sus propias cualidades para el arte.

Su formación, su continua búsqueda y su religiosidad hacen que el bagaje artístico del maestro sea ante todo fruto de un profundo análisis de la obra, una obra que crea tras estudios, ensayos, dibujos..... que le llevan a obras diferentes de también estilos dispares, entendiendo siempre profundizar más en los problemas de la perspectiva, la luz, el espacio, las valoraciones y posibilidades de la materia, los brillos, las texturas, indagando y contemplando el lugar o ubicación de la propia obra para, de esta forma, conseguir la más perfecta compenetración entre aquella y su entorno.

Sus propias cualidades y conocimientos amplios propician que la obra –a favor o en contra– atraiga la atención del espectador, sea aquella religiosa o profana, porque, en ambos casos, el alma del artista esta presente y ello, sin duda, conecta en uno u otro sentido con el contemplador.

4 BERTOS HERRERA, P.: La Custodia del Corpus Christi de Granada. (Siglo XVI al XX). Granada 1992.

LOS HERMANOS HERNÁNDEZ Y LA ORFEBRERÍA RELIGIOSA *ART DÉCO* EN ESPAÑA

JOSÉ CARLOS BRASAS EGIDO
Universidad de Salamanca

Recientemente hemos dado a conocer en una monografía la personalidad artística de los hermanos Hernández, publicación en la que se ha pretendido estudiar el conjunto de su abundante y diversificada obra, una producción escasamente conocida hasta ahora pero de indudable interés y modernidad. En ese libro, además de trazar su semblanza biográfica, se analizan y valoran sus diferentes facetas como orfebres, joyeros, esmaltadores y escultores en los más diversos materiales (cobre, plata, marfil, azabache, jade, etc.)¹

En ese sentido, la principal aportación de los hermanos Hernández reside en su fecunda labor en el campo de la orfebrería y el esmalte *Art déco*, faceta hasta el presente que apenas si ha sido objeto de atención por parte de los estudiosos de la platería en nuestro país.

Vallisoletanos de nacimiento (Osmundo nació en 1893 y cuatro años después su hermano Eloy), iniciaron su formación en la Escuela de Artes y Oficios, trabajando simultáneamente en dos de los talleres de platería más conocidos de su ciudad natal (Monedero y Anastasio Gil). En esos comien-

1 J.C. BRASAS EGIDO, *Los Hermanos Hernández. Orfebres y esmaltistas Art Déco*, Diputación de Valladolid, 2003.

zos se manifiesta ya en ellos una imparable vocación artística y unas dotes para el oficio poco comunes, lo que, unido a su entusiasta dedicación y laboriosidad, les lleva a dirigir su mirada a las tradiciones de oficios artísticos ya olvidados, y a querer emular a los antiguos plateros que tanto lustre habían dado a la platería nacional en siglos pasados.

En la capital castellana realizaron ya notables trabajos, que fueron alabados desde la prensa local, como placas de plata repujada de estilo renacentista o los siete cuchillos de plata, símbolo de sus siete dolores, de la célebre Virgen de las Angustias, de Juan de Juni, trabajo que les daría cierta notoriedad en el ambiente artístico de su ciudad.

Tras esos primeros pasos, completaron su aprendizaje con sus estudios como pensionados en París, becados por la Junta de Ampliación de Estudios en el extranjero. De esos años, que coinciden con la primera guerra mundial y los comienzos de los años veinte, data su conocimiento del estilo Art déco, que adoptan como suyo. Por entonces dan a conocer ya sus primeras y sugestivas piezas de orfebrería, esmaltes y esculturas metálicas esmaltadas, realizaciones todas ellas fruto de su moderna inspiración y su disciplinado estudio de las técnicas y procedimientos antiguos, como el del esmalte de Limoges, que aprendieron durante su estancia en esa misma localidad.

Poco después de su regreso a España, en 1922 deciden abandonar los limitados horizontes que les ofrecía su ciudad de origen para establecer su residencia y taller en Vigo. Allí, muy pronto, la industriosa y pujante población gallega se convierte en seguida en el escenario de una intensa labor y de su ascensión artística, al conseguir con sus originales esmaltes “*cloisonné*” y “*champlevé*” y atractivas creaciones en metal repujado y otros variados materiales, el reconocimiento de la crítica y las más altas recompensas en cuantos certámenes y exposiciones nacionales y extranjeros de Artes Decorativas concurren. La modernidad de su elegantes y sofisticadas joyas, sus atractivos y polícromos esmaltes, sus innovadores trabajos de orfebrería religiosa y civil, así como sus obras de mayor empeño: sus esculturas en cobre o plata con aplicaciones de esmalte..., constituyen una notabilísima producción que se nos ofrece como uno de los mejores exponentes del más genuino y cosmopolita Art déco, al tiempo que enlaza con la tradición artesanal de los orfebres y plateros tanto vallisoletanos como gallegos de siglos pasados.

Pero no es intención de este artículo resumir la información que sobre la vida y la obra de los hermanos Hernández se aporta en el libro anteriormente citado, sino abundar en lo que supuso su aportación a la moderna or-

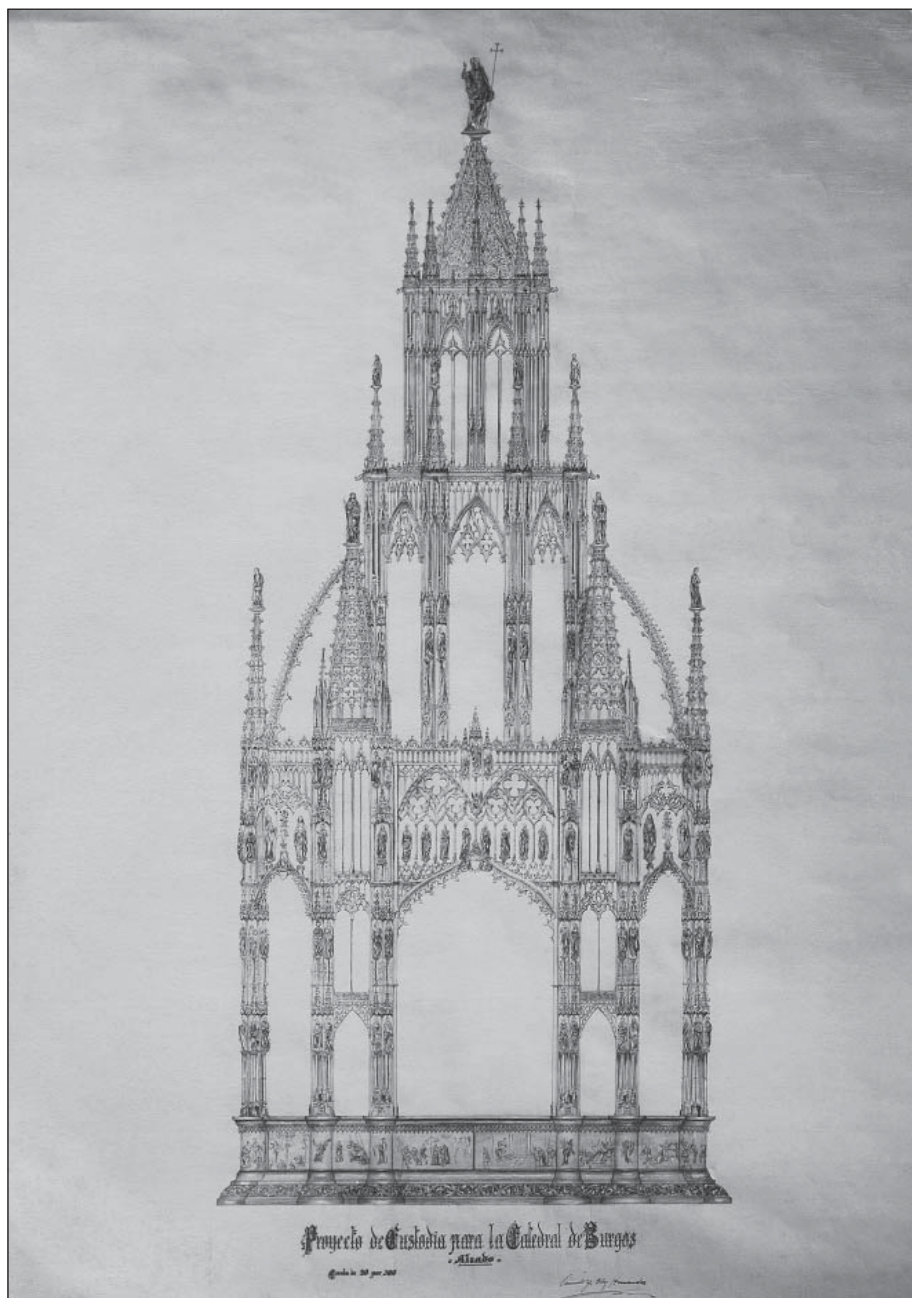


Lámina 1. Proyecto para la custodia procesional de la catedral de Burgos, por los hermanos Hernández (1921). (Foto Idelmón. Burgos)



Lámina 2. Custodia de oro, platino, esmaltes, perlas-rosas, brillantes, rubíes, amatistas, zafiros y marfil. Catedral de Valladolid. Realizada en 1927.

febrería religiosa española de esas décadas, un ámbito poco estudiado y estimado, cuando no claramente desdeñado, por los especialistas de platería.

Dentro de la producción de los hermanos Hernández se diferencian dos líneas de creación claramente definidas, orientaciones que son las que caracterizan en líneas generales a la orfebrería religiosa española de la primera mitad del siglo XX. Por un lado, la que podemos denominar historicista, que supone la continuación de la orfebrería decimonónica con su inspiración en los estilos del pasado: bizantino, románico, gótico, renacentista, barroco..., una dirección que lejos de estar agotada se mantuvo vigente e incluso recobró especial auge en determinados momentos (por ejemplo tras la guerra civil) al considerarse por la clientela la más idónea y apropiada para la realización de las distintas piezas de arte sacro. Lejos de adoptar las nuevas tendencias que la escultura o la pintura aportaban, se siguió emulando en gran medida la tradición de la platería española. A ese propósito, la admiración que despertaba ese rico patrimonio y singularmente las custodias que desfilaban el Corpus Christi por nuestras ciudades –algunas debidas a excelsas figuras de la orfebrería española, como los Arfe–, llevó a un arte que se encontraba más cerca de la reproducción y el “*pastiche*” que de la creación artística.

Frente a esa corriente conservadora y reiterativa, la influencia de la moderna joyería y orfebrería, primero a través de la huella del Art Nouveau, y posteriormente –a partir de los años veinte–, la del Art Déco, tuvo su reflejo en los sectores más creativos del ámbito de la orfebrería religiosa en nuestro país.

Con todo, como fácilmente se comprende, hubo cierta reticencia a incorporar esos rasgos de modernidad, tanto en el diseño como en la decoración de las piezas de arte sacro, pues la clientela que adquiría o encargaba este tipo de obras, fundamentalmente eclesiástica, no estaba habituada a las audacias innovadoras que desde la joyería o la moderna platería civil se incorporaban a los modelos estereotipados y tradicionalmente fijados en este tipo de objetos litúrgicos.

No obstante, las tendencias más innovadoras terminaron poco a poco por adoptarse en las obras de platería religiosa, sin eclipsar nunca del todo a esa otra opción historicista y conservadora, que ha llegado prácticamente hasta nuestros días. Basta sencillamente con fijarse en las piezas modernas que actualmente se conservan catedrales e iglesias para comprobar esa dualidad.

En ese sentido, los hermanos Hernández fueron pioneros en adoptar esas nuevas formas y lenguajes estilísticos, si bien como la mayoría de los orfebres

y plateros españoles de su tiempo, simultanearon las dos orientaciones a lo largo de su carrera.

De hecho, su formación en un medio como el vallisoletano, en el que pesaba mucho el recuerdo de esa tradición artística y la presencia en el ámbito castellano-leonés de algunas de las más célebres piezas de la orfebrería gótica y del renacimiento, al tiempo que constituyó un acicate para su acercamiento a la orfebrería, explica en gran medida la pervivencia y el protagonismo que aún tienen en su obra la tendencia conservadora e historicista.

En cierto modo, los hermanos Hernández se veían a sí mismos como herederos de esas antiguas dinastías de artífices, pretendiendo enlazar con aquella secular tradición de la orfebrería castellana, y más exactamente de su ciudad natal, que había conocido su momento culminante en el Renacimiento. En ese sentido su primera producción fue fundamentalmente historicista. Es significativo a ese propósito que los críticos de arte que desde la prensa local glosaban sus primeras exposiciones, señalaran unánimemente ese anhelo de resucitar el histórico abolengo de la antigua orfebrería castellana. Exhumando viejas técnicas de origen medieval y renacentista, el nielado o el cincelado en plata y oro, los Hernández se convirtieron en continuadores de los antiguos orfebres del Siglo de Oro, reaccionando frente a la producción en serie y la vulgaridad que por entonces sumían en el mero oficio y la pura industria buena parte de la orfebrería nacional.

Para ello, los hermanos Hernández unieron la práctica y el dominio del oficio con una amplia formación cultural e histórico-artística, adquirida tanto en lecturas de libros especializados, así como en sus frecuentes viajes por toda España, visitando museos, catedrales y colecciones artísticas. Siempre aspiraron a no anclarse en el estadio del mero artesano, sino a elevarse a la superior condición de maestros artífices del más refinado gusto artístico. Para ellos lo mecánico o incluso la habilidad en el oficio era mero auxiliar de lo artístico, lo que les llevó a trabajar siempre a la vieja usanza, con herramientas manuales, depurando la técnica en una búsqueda constante de la superación personal. Lejos de caer en la producción industrializada, siempre pensaron que cada pieza debía ser una creación distinta, y en ese sentido siempre lamentaron la excesiva comercialización de la orfebrería, y en especial de la orfebrería religiosa, en profunda crisis desde hacía tiempo.²

2 Así, un año después de la muerte de Eloy Hernández, sus hijos y continuadores de la tradición artística creada por su padre y su tío, contestaban así a las preguntas de un periodista:

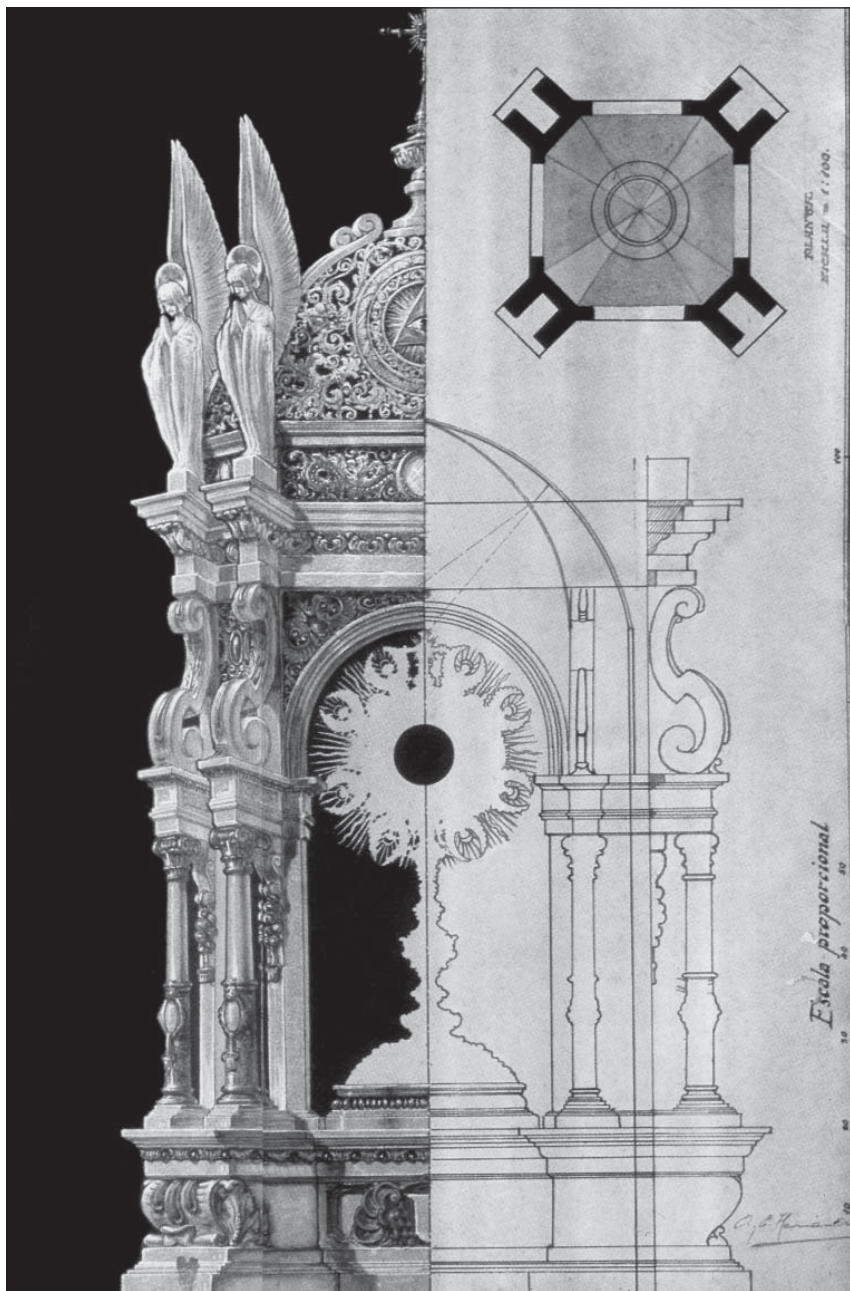


Lámina 3. Planta y alzado del expositor de la custodia de la catedral de Valladolid, dibujo de los Hermanos Hernández.



Lámina 4. Custodia de plata dorada, marfil, esmaltes y pedrería.
Obra realizada con joyas donadas por una benefactora
a un convento vallisoletano (Foto Garay. Valladolid)

En efecto, desde los primeros años del siglo XX, como es sabido, la Iglesia dejó de hacer encargos importantes a los artistas, ya que custodias y cálices –al igual que las imágenes religiosas– se adquirían en tiendas de objetos litúrgicos y según catálogos industriales. Los hermanos Hernández, como Félix Granda Buylla (1868-1954), el sacerdote artista fundador de los “Talleres de Arte”³, se propusieron resucitar la vieja orfebrería y crear un arte cristiano moderno, incorporando muchas veces rasgos de modernidad a los viejos estilos de otros siglos.

Entre sus primeras obras realizadas en Valladolid durante su juventud, se cuentan –como ya se ha mencionado– los siete cuchillos de plata de la Virgen de las Angustias, que les proporcionaron cierta notoriedad en el ámbito local. Posteriormente trabajaron para otras cofradías penitenciales de la Semana Santa vallisoletana, como la de la Vera Cruz, o la misma de Nuestra Señora de las Angustias, llevando a cabo en esta última labores de restauración y embellecimiento del altar y frontal de plata rococó de la Capilla de la Virgen.

Empeñados en proseguir dignamente el arte y la técnica de la insigne familia de los Arfe, uno de los proyectos más ambiciosos que abordaron, lamentablemente no materializado, fue el de una monumental custodia procesional de plata para la catedral de Burgos. Fue en 1921, año en que se conmemoraba el VII Centenario del inicio del templo metropolitano, cuando el cabildo catedralicio, queriendo reparar la falta de una custodia digna de la grandeza del edificio, abrió un concurso público de proyectos. De entre los remitidos, destacó el de los hermanos Hernández, quienes enviaron al cabildo varias trazas y una detallada memoria sobre la misma. Inspirándose en las grandes creaciones de la platería castellano-leonesa, y más exactamente en el modelo de custodia de asiento turriforme aportado por Enrique de Arfe, concibieron una suntuosa custodia neogótica, inspirada en la arquitectura y

*“Nosotros trabajamos casi como en un taller de la Edad Media..., todas nuestras herramientas son manuales, salvo como es lógico, el horno eléctrico y otras piezas totalmente necesarias. Esa es la diferencia entre nosotros y las grandes empresas esmaltistas catalanas: ellos hacen miles de piezas en serie y tienen un proceso mucho más mercantilizado o industrializado. Lo nuestro es otra cosa; cada pieza es una creación artística”. Cfr. J.C. BALMASEDA, “La más depurada técnica artesana al servicio del esmalte. Hermanos Hernández. Tradición continuada”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, 31-VIII-1975.*

3 KAWAMURA KAWAMURA, Yayoi, “Contribución de las obras de *Talleres de Arte*”, *Estudios de Platería: San Eloy 2002*, Universidad de Murcia, 2002, pp. 195-211.

decoración de la catedral burgalesa, obra que por su magnitud y gran empeño destacaba con mucho de los vulgares diseños de metalistería de bazar y orfebrería “standarizada” que por doquier proliferaban en el panorama artístico de entonces.

Lamentablemente, y dado el alto coste del proyecto, tan espléndida custodia procesional no se llegó nunca a realizar. No obstante, unos años después, y como reconocimiento a su labor, el Cardenal Benlloch, arzobispo de Burgos, de acuerdo con el cabildo y a la vista de los bocetos presentados, tuvo a bien conceder a Osmundo y Eloy Hernández el título de “Orfebres honorarios” del templo burgalés.⁴

Mayor fortuna tuvieron con otras obras de orfebrería, como por ejemplo el rico viril de oro, platino y pedrería, conservado en el tesoro de la catedral de Valladolid, valiosa y tal vez algo recargada custodia de sol, que realizaron en 1926-1927 por encargo de doña Castora de Pereda, viuda del general González Iscar, con el fin de ser regalada a la citada catedral. La lujosa pieza se compone de un viril de oro y platino con sesenta brillantes y cuatro perlas, en derredor del cual se dispone un nimbo de nubes de oro repujado de donde emergen ocho ángles orantes, tallados en marfil y con alas de oro decoradas con esmaltes “*Champlevé*”. Separando los ángeles, surgen ráfagas de rayos, de oro esmaltado, racimos de perlas y amatistas y espigas de oro repujado. Corona la aureola solar una cruz de oro esmaltado, con quince brillantes en el árbol y cincuenta y dos rubíes en los cuatro rayos que surgen de ella; sirviendo de basamento a dicha cruz figura el escudo de la catedral de Valladolid, en oro cincelado y con esmaltes y tallado sobre un zafiro.⁵

Coincidiendo con esta obra, los Hernández realizaron también por entonces un suntuoso y artístico anillo episcopal, ofrecido al ilustre prelado de la sede vallisoletana, el arzobispo don Remio Gandásegui.

Cuatro años después de la realización de la citada custodia, labraron nuevamente para la catedral de su ciudad natal un rico expositor en forma de baldaquino, obra en bronce y con aplicaciones en esmalte, destinado a alojar el suntuoso viril. Ese manifestador, que habitualmente se colocaba en el altar

4 Lo costoso del proyecto hizo finalmente inviable su materialización, optando el cabildo por encomendar tres años después a los Talleres Granda otra custodia, también monumental pero más convencional.

5 El pie de la custodia es obra anterior y aprovechada, tal como puede leerse en una inscripción que corre por su base ovalada.

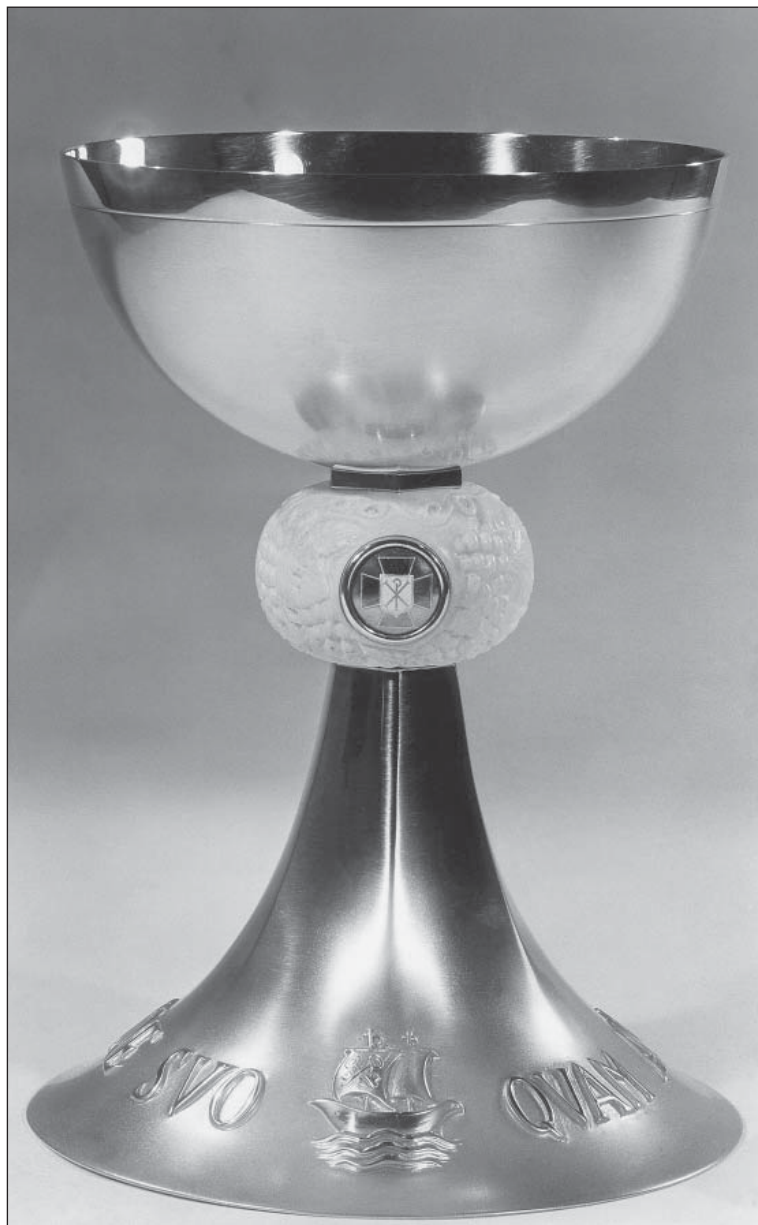


Lámina 5. *Cáliz de plata dorada, marfil y esmaltes.*



Lámina 6. *Anillo episcopal ofrecido al arzobispo de Valladolid, don Remigio Gandásegui. (Foto Garay. Valladolid).*

mayor, lamentablemente no se ha conservado, siéndonos conocido por fotografía y por el diseño del mismo, pintado a la acuarela.

Todas estas obras, aunque inspiradas en piezas góticas, renacentistas o barrocas, a veces también evocadoras de un cierto primitivismo bizantino o de un arcaísmo medievalizante, acusan un eclecticismo —muy en boga por entonces—, que sin embargo no está en oposición con la inclinación esencialmente moderna de su obra.

En efecto, además de esa producción historicista, en la que no obstante se advierten muchas veces detalles de clara inspiración *Art déco*, los Hernández poco después realizaron ya otras custodias y piezas de culto de un estilo más contemporáneo, ejemplares que reflejan un profundo conocimiento y clara influencia de la orfebrería *déco* francesa. En ellas, la orfebrería religiosa se contagia del gusto sofisticado de la joyería y orfebrería civil *Art déco*, dando lugar a suntuosos y elegantes diseños más acordes con los refinados objetos de platería civil de entonces que con la tradicional concepción que hasta ahora había caracterizado a los objetos litúrgicos.

Por último, dentro de este capítulo de la orfebrería sacra, del taller de los hermanos Hernández salieron también gran número de piezas de pequeño formato, como artísticos medallones y cruces esmaltadas. Muy variada resulta esta última producción, en la que hallamos desde modelos “bizantinos” inspirados en antiguos ejemplares medievales (principalmente románicos de Limoges), hasta modernas cruces de sugestivo diseño y motivos de inspiración cubista.

LA PLATERÍA EN LA IGLESIA DE LAS SANTAS JUSTA Y RUFINA DE ORIHUELA DURANTE EL S. XVIII

MARIANO CECILIA ESPINOSA Y GEMMA RUIZ ÁNGEL ¹

Universidad Histórica de Alicante en Orihuela

Los estudios de orfebrería en el ámbito de Orihuela son relativamente recientes, las aportaciones realizadas por Guadalupe Francés y Javier Sánchez Portas² en la década de 1980 y los recientes trabajos de Manuel Pérez Sánchez³ muestran un panorama bastante complejo en lo que refiere al estudio y el desarrollo de estas artes en el ámbito orcelitano, tan necesitado de una gran monografía que analice su desarrollo en la ciudad y su entorno.

No obstante, las características de la ciudad de Orihuela, como cabeza episcopal y centro de una floreciente nobleza favoreció la actividad de los orfebres, dada la fuerte demanda que existió durante este siglo, debido fundamentalmente al apogeo económico que caracterizará a esta centuria.

No hay que olvidar la especial condición de la ciudad como ferviente núcleo religioso, en ella existían diez conventos de frailes, tres de monjas, cinco

1 Nuestro mas sincero agradecimiento a Enrique Máximo, Manuel Pérez Sánchez, José Luis Satorre, cura párroco de la Ig. de las Santas Justa y Rufina de Orihuela y a Diego Contreras Cartagena por las excepcionales fotografías que ha realizado.

2 Sobre estos autores remitimos al lector que consulte la bibliografía que adjuntamos al final del artículo.

3 Catálogo de la Exposición *Semblantes de la Vida*, la *Luz de las Imágenes* 2003, Orihuela.

ermitas, tres parroquias y un número indeterminado de oratorios públicos y privados, que de manera alguna fueron testimonio de una fuerte renovación arquitectónica y decorativa, con las consiguientes repercusiones en los ámbitos artísticos de la sociedad, que tuvieron una fuerte demanda de trabajos que desempeñar y en consecuencia unos beneficios y una expansión de los talleres de artistas locales y foráneos.

En este sentido, el carácter señorial de la ciudad con innumerables palacios erigidos en esta centuria (Marqués de Arneva, Barón de la Linde, Ruiz de Villafranca, Condes de Pinohermoso, por citar algunos ejemplos), u otros que sufrieron importantes reformas, como el del Marqués de Rafal, se convirtió en otro destacado foco de demanda para las artes decorativas. Como podemos comprobar el ambiente era propicio para el desarrollo de las artes vinculadas en especial a la iglesia y en menor medida a la nobleza⁴.

La orfebrería local alcanzó un importante desarrollo y un alto nivel con la instalación de talleres de plateros de la ciudad en gran parte de carácter familiar, perpetuando a lo largo del siglo la actividad orfebre, un buen ejemplo sería la familia *Martínez* o los *Rubira*. Sin embargo, el trabajo de los plateros oriolanos se conjugó con la importación de obras precedentes de talleres valencianos, especialmente a partir del último cuarto de siglo, con la llegada de piezas de artistas tan importantes como Estanislao y Fernando Martínez.

La Iglesia de las Santas Justa y Rufina constituye una de las parroquias más importantes de la ciudad, significativamente por su estrecha relación con el Consell o Ayuntamiento de la urbe oriolana. No obstante, el hecho de que las Santas Sevillanas titulares de la parroquia fueran patronas de la Ciudad motivó esta fuerte vinculación.

Si bien las obras conservadas actualmente en la parroquia no son muy abundantes, el conocimiento de algunas de sus piezas más significativas nos servirá como una aproximación para comprender el panorama de la orfebrería en la ciudad y sus cercanías.

4 Los encargos realizados por la nobleza son más difíciles de documentar. Como ejemplo señalaremos la venta que realizó Feliz Martínez de Mas a Juan Roca y Moncada Señor de Benejúzar de un lazo, un perendenguer, una piocha, muelles y dos sortijas de diamante. Protocolos Notariales de Joseph Ballesta 1762-1763. f. 179 r-v. Archivo Privado del Marqués de Rafal. (En adelante A.P.M.R.)

LA CALLE DE LA FERIA; NÚCLEO DE LA PLATERÍA ORIOLANA DURANTE EL SIGLO XVIII

La *calle de la Feria* se encuentra ubicada entre las parroquias de las Santas Justa y Rufina y la de la Catedral de San Salvador, como arteria vial de enlace entre dos núcleos fundamentales de la ciudad, *la plaza*, importante centro comercial y *la calle Mayor*, principal de la urbe, además de servir de unión entre la citada iglesia de Santa Justa y la Catedral⁵.

Por tanto estamos frente a una ubicación privilegiada, en pleno corazón de la ciudad, en un foco de demanda muy importante para los plateros dada la cercanía a dichas iglesias y a los palacios de la nobleza que se situaban en esta zona.

Desde el siglo XVI tenemos constancia del establecimiento de plateros en esta calle del Casco de la Ciudad, es el caso de Francisco Soria quién realizara, conjuntamente con Miguel de Vera, las imágenes de plata de las Santas Justa y Rufina, desaparecidas durante la Guerra Civil.

Durante las primeras décadas del siglo XVIII esta calle es la residencia y el taller de plateros de cierto renombre local. Según consta en los diferentes padrones parroquiales y municipales, destacados artistas como Antonio Martínez, Bernardo Gil, Juan Beltrán, Bautista Varó o Martín Farises, desarrollaron su actividad forjando además la continuidad del oficio en sus respectivos talleres.

Desde principios de siglo se fue fraguando esta calle como el principal núcleo de la platería oriolana, en los talleres de Antonio Martínez y Bautista Varó se formarían otros plateros que se instalarían en el futuro en este mismo lugar para desempeñar su profesión.

Antonio Martínez tuvo en su taller a Bernardo Gil y a familiares como Tomás Pacheco, su cuñado o su propio hijo José Martínez Pacheco. Por su parte Bautista Varó enseñó el oficio a Martín Farises, quien también asentaría más tarde su taller⁶. Hacia la década de 1710- 1720 encontramos una calle jalonada de talleres de plateros, desde los ya establecidos a finales del siglo

5 CECILIA ESPINOSA, M.2003: "Arquitectura y Urbanismo en Orihuela (1875 – 1900)", *Centro de Investigaciones del Bajo Segura, Alquibla*, nº 8, Orihuela.

6 Archivo Parroquial de las Santas Justa y Rufina (en adelante A.P.S.J.). Padrón de Cumplimiento Pascual. Sig.: 115. f. 201-v, 202 r.

XVII de Bautista Varó y Antonio Martínez hasta los de Bernardo Gil, Martín Farises o Juan Beltrán⁷, recientemente instalados.

Durante el segundo tercio de siglo tan solo aparece la figura local de Antonio Martínez Pacheco como continuador del taller de Antonio Martínez, su padre. La muerte del resto de plateros conllevó la desaparición de los talleres familiares ya que no hubo una continuidad del oficio en el seno familiar. Sin embargo no hemos de obviar la presencia del maestro platero Vicente Rubira, padre del platero oriolano Miguel Rubira, en la calle del Angel, paralela a la calle de la Feria, en donde tenía su residencia y en consecuencia su taller.

Como veremos en adelante los artistas locales entran en una fuerte competencia con los valencianos que desbancaran a los oriolanos, dada la prevalencia de los primeros a la hora de los encargos, en especial de las parroquias que apostarán fuertemente por la calidad de sus obras.

LOS TRABAJOS DE LOS PLATEROS LOCALES PARA LA PARROQUIA DURANTE EL SIGLO XVIII

Durante los primeros años del siglo XVIII las relaciones entre los plateros y la parroquia son muy intensas, pero no solo en lo que refiere a encargos y trabajos de platería sino a los estrechos vínculos dentro del seno mismo de la iglesia. Muchos de los plateros que hemos citado formaban parte de la junta parroquial, a menudo se les denomina como “*plateros parroquianos*”, ocupando incluso cargos importantes como el de fabriquero ostentado por Bernardo Gil o Joseph Martínez Pacheco.

En primer lugar, destacaremos al platero de origen siciliano *Antonio Martínez Rubio*. Hasta el momento eran muy escasos los datos biográficos conocidos de este orfebre, la afortunada localización de documentación relativa a su vida nos ha ayudado a comprender mejor la evolución artística de este artífice y especialmente la conexión y los vínculos con otros orfebres, en especial los plateros *Bernardo Gil* o *Bautista Varó* *Antonio Martínez Rubio*, natural de Palermo (Sicilia)⁸, hijo de Antonio Martínez y Margarita

7 Datos procedentes de los padrones del Real Equivalente y del Repartimiento y cobranza de impuestos para el cuartel. Archivo Histórico de Orihuela (en adelante A.H.O). Sig.: D-724 y D-412 respectivamente.

8 En la partida matrimonial con su primera esposa, Josefa Vigo, aparece reflejado este dato. “*Antonio Martínez, natural de Palermo del reyno de Sicilia*”. Archivo Parroquial de las Santas Justa y Rufina (en adelante A.P.S.J y R.). Libro de Desposorios. Sig.: 47. f. 73- v.

Rubio, fue uno de los primeros representantes de una fructífera familia de orfebres que se desarrolló en el ámbito oriolano, de los que conservamos importantes obras. La primera noticia documental que encontramos de este platero se remonta a la boda con su primera esposa Josefa Vigo celebrada en la Iglesia de las Santas Justa y Rufina de Orihuela, el 27 de Noviembre de 1687. La vida en común con su esposa fue relativamente breve pues en Febrero de 1690, poco después del nacimiento de su primer hijo, Antonio Martínez Vigo⁹, morirá¹⁰, quizá por problemas en el parto.

En 1692 aparece residiendo en la Calle de la Feria, ya casado en segunda nupcias con Josefa Pacheco con la cual tendrá nueve hijos, entre ellos y como veremos en adelante el platero *José Martínez Pacheco*. En esta calle residirá a lo largo de toda su vida, instalado su taller, en donde trabajará durante los años 1692 y 1701 el platero *Bernardo Gil*¹¹. Durante estos años mantendrá una fructífera actividad realizando obras para las tres parroquias de la ciudad, entre ellas destacan la custodia de madera sobredorada y viril de plata realizada para la Iglesia de Santiago en 1707, algunos apaños para la Catedral de Orihuela y la custodia de Santa Justa finalizada en 1718.

Para la Iglesia de Santa Justa y Rufina realizó diversas obras entre ellas destacan la lámpara para la capilla de San José y la Custodia. Además de estas obras llevó a cabo encargos menores como el dorado de las vinajeras (1719) o el blanqueo de las imágenes de las Santas Justa y Rufina (1719) realizadas en el siglo XVI por Miguel de Vera y Francisco de Soria.

La custodia de Santa Justa es una de sus principales obras conocidas, afortunadamente conservada en la parroquia sobrevivió a la guerra civil y a un incendio que se produjo en la sacristía durante la década de los 60. (Lám. 1)

La pieza hay que enmarcarla dentro de la profunda renovación barroca que se llevó a cabo en el templo y significativamente en su altar mayor, en un momento de exaltación del culto al Santísimo Sacramento como medida contrareformista. Recordemos que pocos años antes en 1703 había finalizado el dorado del retablo mayor ejecutado en la década de 1690 por Antonio Caro.

9 A. P. S. J. Libro de Bautismos. Sig.: 9. f. 242.

10 El 17 de Febrero fue enterrada en la iglesia Parroquial de Santa Justa y Rufina. A.P.S.J. Libro de Entierros. Sig.: 62. f. 56.

11 A.P.S.J. Libro de Cumplimento Pascual. Sig.: 115. f. 164.



Lámina 1. *Custodia.*

Siguiendo la historia de su ejecución evidenciamos una fuerte relación entre la parroquia y el platero. El 7 de Febrero de 1717, la Junta Parroquial acordó que *Antonio Martínez* reconociera la custodia y dictaminara si hacía

falta recomponerla, expidiéndole carta de pago si fuera menester¹². Unos meses después, el 4 de Abril, se acordaba realizar una custodia nueva, ya que el estado de la antigua, que había sido visurada por el platero *Antonio Martínez*, así lo aconsejaban¹³.

El coste de la pieza fue satisfecho por la parroquia, aunque contó con algunas colaboraciones de personas y entidades relacionadas con ella. Los mayordomos de la Cofradía del Santísimo Sacramento prestaron 80 onzas de plata labrada procedente de unas piezas en desuso, con la condición de que se les devolviera en la misma especie, es decir que se renovarían las piezas y alhajas que se deshicieran sin que le costase nada a la cofradía. Para cumplir este requisito los plateros Antonio Martínez y Bernardo Gil, ligados a la junta parroquial, se ofrecieron a realizarlas gratuitamente, tan solo pidieron la plata suficiente para su realización.

El 8 de Mayo de 1718 se acordó satisfacer las últimas 250 libras para acabar la custodia que se estaba realizando con el fin de que pudiera concluirse antes de la Octava del Corpus. Parte de esta cantidad ciento noventa libras fueron prestadas por el Canónigo José Ruiz de Villafranca quien adelantó este dinero para que se pudiera finalizar en las fechas previstas. La custodia se concluyó en Junio de 1718 acordándose que vinieran peritos para reconocerla, especificándose que fuera un maestro platero de la Ciudad de Murcia de la satisfacción de los comisarios electos¹⁴ y el orfebre oriolano Juan Cholvi¹⁵ muy vinculado a la parroquia, para que determinasen el importe de dicha custodia “*de oro y plata y echuras*”.

La pieza realizada en plata sobredorada, se encuentra dentro de las custodias tipo sol, con una ornamentación típicamente barroca, de gran riqueza decorativa. Se asienta sobre un amplio basamento circular formado por molduras concéntricas escalonadas decoradas por querubines y elementos florales y vegetales repujados. El vástago se encuentra muy adornado, con los mismos elementos; cabezas de ángeles, follaje y flores. El viril se encuentra rodeado de los típicos rayos celestiales que enmarcan la sagrada forma que contiene, como puro recurso efectista de la época barroca.

12 A.P.S.J. Libro de Acuerdos Parroquiales. Sig.: 254. f. 95.

13 A.P.S.J. Libro de Acuerdos Parroquiales Sig.: 254. f. 96 – v.

14 En este caso se habían nombrado para tal menester al canónigo de la Santa Iglesia Catedral Joseph Ruiz de Villafranca, del estamento nobiliario y a Luis Togores del mismo rango social.

15 En 1675 ya aparece residiendo en la calle de la Feria el platero Juan Cholvi casado con Angela Litrán.

La nueva custodia marcó con su estilo la conjunción del nuevo lenguaje barroco con los prototipos tradicionales en un preciso momento de transición con la llegada del repertorio. Esta obra debió influir en cierta manera en el platero Juan Beltrán quién realizaría en los mismos términos formales la Custodia de Catral (1724).

Esta custodia fue una de las últimas creaciones del platero siciliano, ya que unos pocos años después fallecería. En Junio de 1721, ya enfermo, hará testamento ante el notario José Martínez de Rodríguez, como testigos estarán Joseph Granell y el platero Bautista Varó¹⁶, dejando como albaceas de todos sus bienes a su mujer Josefa Pacheco y a José Muñoz de Soler. Un mes después morirá, recibiendo sepultura el 9 de Julio de 1721¹⁷, siendo enterrado en la Iglesia parroquial de las Santas Justa y Rufina, vestido con el hábito franciscano.

La relevancia de este platero radica no solo en su trabajo ni en sus piezas conservadas sino en el hecho de que parece ser el iniciador de un importante taller local del que emergerían otros artistas que durante generaciones ejecutaron importantes obras para la ciudad y su entorno.

Como veremos a continuación, Antonio Martínez perpetuara en el seno familiar su oficio de platero en la figura de su hijo José Martínez Pacheco cuya actividad no solo se centrará en la ciudad sino en otros ámbitos más alejados como son sus trabajos para la Iglesia de Santa María en Elche¹⁸.

Tras la muerte de Antonio Martínez la parroquia realizará encargos a Bernardo Gil, quién realizaría trabajos pequeños como es el caso de la ejecución de una chapina para bautizar conservada actualmente que fue encargada el 5 de Diciembre de 1724 junto con un molde para hacer las sagradas formas. La pieza (Lám. 2) en cuestión fue realizada en plata con la forma característica de este tipo de utensilios en donde aparecen los símbolos característicos de las santas titulares de la Iglesia, las palmas y la vasija por la cual cobró 14 libras y 15 sueldos.

Después de haber aprendido el oficio de mano de Antonio Martínez se había instalado en la calle de la Feria en donde tendrá como integrantes de

16 A.H.O. Protocolos Notariales de José Martínez de Arques. Sig.: 1302.

17 A.P.S.J. Sig.: 64. f. 131.

18 En este sentido señalar que en 1756, José Martínez Pacheco adquirió una casa en Elche, dentro del ámbito de la parroquia de Santa María, concretamente en la Calle de Quirant. Un año después en 1757 vendió la vivienda. Protocolos Notariales de Joseph Ballesta. A.P.M. R.



Lámina 2. *Chapina*.

su taller a Marcos Marín, como oficial y a Joseph Montero como aprendiz del platero oriolano según queda reflejado en una referencia del año 1733¹⁹.

19 A. P. S. J. Libro de Cumplimento Pascual. Sig.: 116. f. 336.

Como hemos dicho el taller de Antonio Martínez continuará activo de manos de su hijo Joseph Martínez Pacheco nacido en el año 1702 en Orihuela hijo de su segunda esposa Josefa Pacheco, en la calle de la Feria, en donde su padre tenía el taller y en consecuencia su vivienda. Contrajo matrimonio con Gertrudis Mas con la cual tendrá a otros futuros plateros orcelitanos; Antonio, Félix, Gabriel y José Martínez Más. Finalmente, el 6 de Mayo de 1765, recibirá sepultura en la Iglesia parroquial de las Santas Justa y Rufina.

En la parroquia no se conservan obras de Martínez Pacheco aunque conocemos que realizó algunos trabajos como la recomposición de la Cruz Procesional en 1722²⁰, la realización en 1739 de la corona de plata para el Cristo Resucitado que había esculpido Ignacio Esteban²¹ o la ejecución en 1742 del Globo, copón y vaso para llevar el Santísimo Sacramento.

Cuadro 1. La familia de los plateros Martínez de Orihuela

Platero	Padres
Antonio Martínez Rubio	Antonio Martínez y Margarita Rubio
Joseph Martínez Pacheco	Antonio Martínez Rubio y Josefa Pacheco
Gabriel Martínez Pacheco	Antonio Martínez Rubio y Josefa Pacheco
José Martínez Más	Joseph Martínez Pacheco y Gertrudis Mas
Félix Martínez Más	Joseph Martínez Pacheco y Gertrudis Mas
Antonio Martínez Mas	Joseph Martínez Pacheco y Gertrudis Mas
Salvador Martínez de Marco	Gabriel Martínez Pacheco y Manuela Marco

El taller de los Rubira; los plateros Vicente Rubira y Miguel Rubira de Meseguer

En las inmediaciones de la Calle de la Feria en una calle paralela a la misma se encontraba localizado el taller de la familia Rubira, concretamente en la calle denominada del Angel.

20 A.P.S.J y R. Libro de Juntas Parroquiales. 1722- 1735.

21 En la Carta de Pago se especifican las cantidades dadas al escultor Ignacio Esteban, al dorador Julián Martínez y al platero oriolano Joseph Martínez Pacheco.

En el seno de esta familia se formará el platero oriolano Miguel Rubira, hijo del maestro platero Vicente Rubira y de su tercera esposa Tomasa Meseguer, vinculado con la parroquia de las Santas Justa y Rufina, significativamente a raíz de la realización de la Cruz parroquial.

Entre sus obras más significativas destaca la realización en 1783 de una cruz para las procesiones y entierros de la parroquia. El resultado agrado tanto a los parroquianos que determinaron la realización de una cruz de madera para los entierros, con el fin de destinar la que había ejecutado Robira exclusivamente para las funciones parroquiales. La pieza se realizó con planchas de plata y alma de madera, para conseguir mayor ligereza, cosa que se logró ya que según la visura realizada por Nicolás Martínez la cruz pesó 201 onzas y 5 adarmes²².

La Cruz (Lám. 3) fue realizada en plata con partes sobredoradas, con el fin de destacar y contrastar la ornamentación de la cruz con las superficies lisas, haciendo juegos de luces y sombras, algo habitual en el lenguaje formal de esta época. En el anverso aparece Cristo Crucificado mientras en el reverso se localizan las imágenes titulares de la parroquia, las Santas Justa y Rufina con los elementos propios de su iconografía.

En el crucero se insertan cuatro grupos de rayos como clásico recurso efectista del barroco, mientras todos los contornos de los brazos de la cruz se decoran con elementos florales, vegetales, lazos, guirnaldas y rocallas como clásico motivo decorativo del repertorio rococó.

De similar composición encontramos la Cruz procesional del Convento de San Francisco, de idéntica factura pero con las variaciones de la ausencia de macolla, de los remates de sus brazos y de la simbología del reverso que alude a los símbolos de la Pasión de Jesucristo. El hecho de que el convento tuviera privilegio papal para presidir sus procesiones con la cruz procesional motivó que existiera esta pieza²³.

22 El valor de la plata fue graduado por Félix Martínez, contraste marcador.

23 CECILIA ESPINOSA, M. 2003: *La V.O.T y la Mayordomía de Ntro. Padre Jesús en la Historia de la Semana Santa de Orihuela*, Conferencia pronunciada en la Cátedra Loazes, Universidad de Alicante, Sede de Orihuela.



Lámina 3. *Cruz procesional.*

Cuadro. Inventario de las herramientas y aderezos del platero Vicente Rubira justipreciados por Joseph Martínez Mas, platero de Orihuela.

Herramientas del Oficio de Platero	Justiprecio
Una enbutidera	20 reales
Dos rilleras	10 reales
Un tas de aplastar	20 reales
Un tas de forjar grande y otro chiquito	50 reales
Unas tinazas grandes de tirar	10 reales
Dos pares de tijeras	8 reales
Un chanbrote	8 reales
Una estaca llana	5 reales
Cuatro martillos y tres pequeños	15 reales
Un par de tenazas de vaciar, unos muelles y un cañon de soplar	6 reales
Tres pares de alicates, tres de entanalles, dos de tenazas chatas, un par de entenallas de madera y un par de bruzelas.	16 reales
Una ilera y un pedasico de Casquillo	10 reales
Dos pesos con sus marcos viejos	20 reales
Seis piedras de bruñir	13 reales
Dos sopletes	5 reales
Dos pares de sedas para colorear el oro	2 reales
Diferentes enbutidores plegadores y otros yerros	10 reales
Una cajuela con diferentes moldes de plomo	10 reales
Dos sortijeras	10 reales
Una piedra de Azeytes para amolar	8 reales
Un pan de plomo	6 reales
Un balanson grande	8 reales
22 buriles	2 reales
30 limas pequeñas	10 reales
5 onzas y media de latón	3 reales y 8 dineros
Media libra de hilo de hierro delgado	2 reales
3 onzas de atíncar	4 reales
3 bolas de marfil	4 reales

Nicolás Martínez, maestro platero de Gregorio Caubote Martínez.

A finales del siglo XVIII aparece en escena la figura de Nicolás Martínez quién instalará su taller en las proximidades de la Iglesia de las Santas Justa y Rufina. Desde 1784 aparece residiendo en la c/ de la Feria junto a Gregorio Caubote y Basilio Caubote Martínez, integrantes de su taller que serán durante el siglo XIX los principales plateros en el ámbito oriolano.

Hasta 1807 el taller seguirá bajo el cuidado de Nicolás Martínez quién realizará obras y arreglos varios para la Iglesia de las Santas Justa y Rufina de Orihuela. Destacaremos el encargo que se le hizo en Noviembre de 1801 sobre la composición de dos cálices lisos y uno labrado²⁴. Parece ser que se aumentó el pedido ya que en la Carta de Pago otorgada a Nicolás Martínez se cita además de los tres cálices, una patena, seis cucharillas y un incensario todo realizado en plata.

En la colección parroquial se conserva un incensario, que apunta ya hacia lo académico, con decoración floral y vegetal que podría corresponder a este encargo realizado a Nicolás Martínez y que tradicionalmente ha sido atribuido a Miguel Rubira. La naveta que actualmente acompaña al incensario responde a un estilo similar y también ha sido calificada como obra Rubira, aunque no se ha podido localizar referencia documental alguna sobre su encargo o ejecución. (Lám. 4).

A partir del citado año de 1807, Gregorio Caubote quedará a cargo del taller de platería y establecerá su domicilio familiar²⁵. Allí aprenderán el oficio Silvestre Martínez que aparece como aprendiz del maestro Caubote y el hijo de este Tomás Caubote Felices del que conocemos obras documentadas como el escudo portátil de plata y oro realizado en 1864, perteneciente a la V.O.T de San Francisco, felizmente conservado en la actualidad.

LA ACTIVIDAD DE LOS ORFEBRES VALENCIANOS EN LA PARROQUIA DE LAS SANTAS JUSTA Y RUFINA

La Iglesia parroquial de las Santas Justa y Rufina realizó encargos importantes piezas a plateros valencianos de la relevancia de Estanislao o Fernando Martínez quienes trabajaron asiduamente con el resto de parroquias de la ciudad.

24 A.H.O. F.M. Sig.: 1770. f. 11 – r.

25 Gregorio Caubote Martínez aparece casado con Teresa Felices.



Lámina 4. *Incensario y naveta.*

El único trabajo conocido de Estanislao Martínez para la parroquia fue la ejecución de unas puertas de bronce para el coro que se estaba construyendo en la nueva Iglesia. El 10 de Diciembre de 1771 la Junta de parroquia de la Iglesia de las Santas Justa y Rufina determinó nombrar comisarios para la formación de las puertas de bronce del nuevo coro que se iba a construir en el altar mayor de la citada Iglesia. Para este cometido se designaron como comisarios para ajustar la obra a Pascual Ruiz de Villafranca, regidor perpetuo de la ciudad y a Joseph Alarcón, quienes ajustaron la obra con el platero vecino de la ciudad de Valencia Estanislao Martínez.

Según los capítulos formados para la ejecución de la obra, las puertas tendrían cinco palmos valenciano de altitud y doce de longitud según el diseño que se había realizado para tal fin.

Las puertas debían realizarse con un metal de “color hermoso” que no impidiera un posterior dorado. En el centro de las puertas se colocarían dos medallones para su adorno realizados en bajorrelieve, y de altorrelieve, se ejecutaría la cornisa baja, pilastras, los pomos y el resto de ornamentación.

Por su parte, Fernando Martínez, platero de la Ciudad de Valencia, considerado junto con Estanislao Martínez y Gaspar Lleó como uno de los mejo-

res artistas valencianos del siglo XVIII, realizó importantes obras para Orihuela durante la década de 1780 y la de 1790, destacando especialmente sus creaciones para la Catedral, estudiadas por Guadalupe Francés, para la iglesia de Santiago y como no para la Iglesia de las Santas Justa y Rufina, en donde centraremos nuestra atención.

Para esta parroquia, Fernando Martínez aceptó en 1781 la formación de seis Candeleros grandes, una sacra, evangelio, y un lavabo de plata para el altar Mayor, para lo que recibió la plata de dos candeleros viejos que existían en la parroquia²⁶.

Afortunadamente se conserva en la iglesia la sacra que realizó en 1781 (Lám. 5), cuyas características son plenamente adscribibles a este platero. Su diseño basado en elementos clásicos como las guirnalda sobredoradas, la ornamentación vegetal, las florecillas, las veneras y el estilizado equilibrio compositivo basado en la simetría de la composición, nos introduce en el nuevo lenguaje finisecular ya lejos de los prototipos rococó.

Plateros vinculados a la parroquia de las Santas Justa y Rufina de Orihuela

<i>Plateros</i>	<i>Procedencia</i>	<i>Obras Significativas</i>
Antonio Martínez Rubio	Palermo (Sicilia)	Custodia, lámpara capilla de San José, arreglos varios
Bernardo Gil	Local	Pechina para bautizar, arreglos varios.
José Martínez Pacheco	Local	Corona Cristo Resucitado, globo, copón y vaso para el Santísimo.
Miguel Rubira	Local	Cruz Parroquial
Estanislao Martínez	Valencia	Puertas para el coro
Fernando Martínez	Valencia	Sacra, lavabo
Bernardo Quinzá	Valencia	Arreglos varios
Nicolás Martínez	Local	Tres cálices, un incensario, seis cucharillas.

²⁶ El 6 de Enero de 1781 Fernando Martínez se comprometía con la Parroquia de Santa Justa en realizar el encargo que se le había conferido. A. H. O. Protocolos Notariales de Manuel Martínez Arques. Sig.: 1110 f. 1r-v.



Lámina 5. *Sacra*.

BIBLIOGRAFÍA

CANALES MARTÍNEZ, G. (1992): “Proceso de formación urbana de Orihuela (Alicante)”, *Investigaciones Geográficas*, Instituto Universitario de Geografía, Universidad de Alicante, Alicante.

- CECILIA ESPINOSA, M.2003: “Arquitectura y Urbanismo en Orihuela (1875-1900)”, *Centro de Investigaciones del Bajo Segura, Alquibla*, nº 8, Orihuela.
- FRANCÉS LÓPEZ, G.(1983): *Orfebrería del siglo XVIII en la Catedral de Orihuela*, Publicaciones del Instituto de Estudios Alicantinos, Alicante.
- FRANCÉS LÓPEZ, G.(1981): *Orfebrería de la Catedral de Orihuela*, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, Alicante.
- NIETO FERNÁNDEZ, A. (1984): *Orihuela en sus documentos*, Tomo I, Publicaciones del Instituto Teológico de Murcia, Murcia.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M.(1999): “La platería en la Iglesia Parroquial de los Santos Juanes”, en *Iglesia de los Santos Juanes y Notas Históricas de Catral, Excmo. Ayuntamiento de Catral, Imprenta Minerva, Orihuela*.
- SÁNCHEZ PORTAS, J. (1985): *Archivos Parroquiales de Orihuela*, Arxius Valencians, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia.
- SÁNCHEZ PORTAS, J. (1990): “La platería en la antigua gobernación de Orihuela ss. XV y XVI”, Catálogo de la Exposición *Gótico y Renacimiento en Tierras Alicantinas*, Alicante.
- VIDAL BERNABÉ, I (1990): *Retablos alicantinos del barroco (1600-1780)*, Universidad de Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante.

LA PLATERÍA EN LA CORTE MADRILEÑA DE LOS HABSBURGOS A LOS BORBONES

JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS
Universidad Complutense

El 1 de noviembre de 1700 murió Carlos II sin sucesor directo. En el testamento manifestó su voluntad de que fuera rey de España el nieto de Luis XIV y de María Teresa, hija de Felipe IV, lo que el rey francés aceptó reconociendo como tal a Felipe, duque de Anjou. Esto determina el asentamiento en el trono de la monarquía española de Felipe V, primer vástago de la dinastía borbónica en España, que llegó a Madrid el 18 de febrero de 1701. La pretensión del archiduque Carlos, hijo segundo del emperador Leopoldo I y de su tercera esposa, Leonor, hermana de Mariana de Neoburgo, viuda de Carlos II, originó la llamada guerra de Sucesión; la elevación al trono imperial del pretendiente austriaco con el nombre de Carlos VI transformó el sistema de alianzas y la guerra terminó oficialmente por el tratado de Utrecht de 1713.

Las repercusiones artísticas de la implantación de la nueva dinastía son indudables pero variadas y complejas. Hay que distinguir una primera época en la que, a pesar de las vicisitudes bélicas y políticas y de las ausencias del monarca, el influjo francés en el arte cortesano es especialmente detectable. Con la llegada en 1714 de Isabel Farnesio, segunda esposa del rey, se van a observar paulatinamente algunas influencias italianas sin perjuicio de las francesas, ahora más visibles. El fenómeno no se limita a las manifestaciones artísticas, sino que se extiende en paralelo, y aún habría que decir precedido por un cambio de protocolo cortesano y de costumbres sociales.

Hechos significativos son, entre otros, la presencia de servidores franceses que el rey trae consigo, modificaciones de los oficios en la Corte, cambios del ceremonial litúrgico, de las celebraciones festivas y funerarias, de los hábitos en la mesa, de las diversiones, los regalos y en definitiva los gustos, lo que motivará frecuentes encargos a Francia de mobiliario, vajillas, carruajes, trajes y condecoraciones. Sin embargo, el cambio no se produce de forma radical, sino que durante algún tiempo coexisten las tradiciones y formas artísticas de la dinastía anterior y las nuevas tendencias. A este respecto es fundamental hacer una distinción entre el arte religioso y el arte profano. La religión católica, su liturgia y ritos fundamentales eran los mismos para los Habsburgos que para los Borbones, mientras los gustos y costumbres en la vida civil eran harto diversos, como lo demuestra la vestimenta, la dieta alimenticia o el cuidado de la salud, el mobiliario y la decoración en general. Por eso, en el arte religioso perviven las características del siglo anterior durante bastante tiempo mientras en el arte profano el cambio es mucho más rápido.

Es fácil mencionar ejemplos de pervivencias artísticas, pero también de cambios en los primeros años de la nueva dinastía:

A) Referido a géneros y asuntos: a) En la iconografía religiosa continúan las preferencias por imágenes y asuntos tradicionales, Santísimo Sacramento, Concepción Inmaculada, Vírgenes de Atocha, Almudena y otras castizas, san Isidro y santa María de la Cabeza, pero desaparecen las representaciones de Santiago apóstol; b) se desarrolla la alegoría religiosa, mientras se observan ejemplos de despegue de las que presentan asuntos profanos; c) siguen utilizándose las decoraciones con galerías de reyes, antiguos y modernos, pero se echa en falta, pese a la presencia de Meléndez, un retratista a la francesa (recuérdese la famosa carta de 1712 de María Luisa de Saboya) y así llegarán sucesivamente Houasse, Ranc y van Loo como figuras principales; d) no se había cultivado el paisaje como género independiente y ahora lo hará Houasse, aunque puede considerarse excepcional; e) la gran tradición de pintura de naturaleza muerta y de flores se interrumpe de manera radical, pero, en realidad, no era un género que interesara a la Corte.

B) Respecto a las diferentes artes: a) la arquitectura de retablos sigue la floreciente tradición del siglo XVII y tardará, mediante Churriguera, en incorporar elementos clasicistas a la francesa; b) la escultura religiosa continúa también la línea precedente tanto en templos como en edificios civiles (Juan Alonso Villabrille) pero existe un desarrollo importante en la estatuaría

palatina (La Granja de San Ildefonso) por obra de escultores franceses como Fremin o Thierry; c) se inaugura la real fábrica de tapices con la finalidad primordial de adornar los palacios reales, introduciéndose así en España un arte no practicado hasta ese momento.

C) En cuanto a las técnicas: a) continúa el empleo de la madera y la cera en escultura, mientras reaparece con fuerza la piedra; b) se pasa de la iluminación a la miniatura en la pintura sobre papel; c) persiste la fuerte tradición de la filigrana de plata; d) la fundación de la fábrica de vidrios de Nuevo Baztán, sin embargo de sus fracasos, significó un intento de modernidad e innovaciones técnicas.

En el arte de la platería se manifiestan también las repercusiones del advenimiento de la nueva dinastía. Las examinaremos a través de distintos capítulos en que se compararán la situación de la Corte madrileña en tiempos de Carlos II y en el primer reinado de los Borbones.

PRESENCIA DE ARTÍFICES EXTRANJEROS

Los libros de aprobaciones de la Congregación de artífices plateros de San Eloy de Madrid recogen las circunstancias más o menos pormenorizadas de todas las aprobaciones como maestros plateros efectuadas en Madrid por dicha institución, que ostentaba a todos los efectos la representación de la Platería madrileña. Ofrecemos a continuación los datos comparativos de uno y otro reinado.

Número de maestros aprobados por especialidades

	Total	media anual	oro	plata	filigrana	?
Carlos II (1665-1700)	305	8'4	122	179	3	1
Felipe V (1701-1746)	328	7'1	154	156	15	3

***Número de plateros extranjeros aprobados
por especialidades y origen***

	Total	% aprob	Flam	Alem	It	Fr	Port	Gin	Plat. reales
Carlos II oro-plata	19 (15-4)	6'2	10	6	3	—	—	—	2 (2-0)
Felipe V oro-plata	14 (7-7)	4'2	—	—	2	10	1	1	10 (1-9)

La media de maestros aprobados se reduce algo en el segundo reinado, aunque de forma no muy significativa (cuatro plateros menos cada tres años, alrededor de un 8'5% anual). Existe un factor que modifica en parte esta conclusión, pues en época de Felipe V se concedió autorización para ejercer la actividad sin aprobación a diversos plateros franceses, que se denominaron maestros de privilegio; fueron por lo menos ocho, de los que cinco tuvieron título de plateros reales. La proporción de plateros extranjeros aprobados en época de Felipe V es bastante menor que la del reinado anterior (un 30% aproximadamente), pero la disminución se convertiría en aumento si tomamos en cuenta a los maestros privilegiados; haciéndolo, la proporción de los extranjeros incorporados a la Platería cada año no sólo no disminuiría, sino que aumentaría hasta un 6'7% anual.

Tiene también trascendencia que los plateros de oro y plata tiendan a igualarse con los Borbones, mientras antes su distribución era de 4 y 6 respectivamente por cada 10. El crecimiento extraordinario de los maestros filigraneros es engañoso, ya que se debe a que en la época borbónica fueron obligados a examinarse, lo que antes no sucedía. Los cambios en el origen geográfico de los extranjeros tienen razones muy claras, pues desaparecen con la dinastía nueva los flamencos y alemanes mientras llegan los franceses en gran número. Son excepcionales los casos del ginebrino Pedro Fabon, del que desconocemos los motivos que le hicieron venir, y del portugués Joao da Andrade, que fue platero de la princesa Bárbara de Braganza.

PLATEROS REALES

Con los Habsburgos hubo una plantilla fija compuesta de cuatro artífices: sendos plateros de oro y de plata para el rey y para la reina; apenas se registra algún sustituto por ausencias o por minoría de edad de quien tenía derecho al título.

Durante el reinado de Carlos II fueron plateros de plata del rey: Giovanni Battista Ricci (+1671), Rafael González (+1683), Juan Blanco (ausente desde 1696) y Matías Vallejo en su ausencia (+1702); y de la reina, Luis de Zabalza (+1677) y su cuñado Simón Navarro (+1706). Sólo era extranjero el genovés Ricci, que había sido nombrado por Felipe IV en 1664.

Plateros de oro del rey fueron Juan Bautista de Villarroel (+1678), Luis Faurez (+1686) —nombrado para suplir al anterior en su ausencia desde 1675—, su hijo Hermenegildo que no ejercía por ser menor, por lo que debió hacerlo por él su tío Julián (+antes de 1692) y después de éste, Francisco de Gamboa (hasta 1703), nombrado para suplir las ausencias del titular. Plateros de oro de la reina fueron: como titulares, Lambert Haller (+1672), su hijo Francisco (+1693) y Cristóbal de Alfaro (+1729); para suplir en las ausencias de Francisco Haller, Roque González, nombrado en 1679, Pedro Fabon en 1687 y el propio Cristóbal de Alfaro en 1690. De los lorenesees Haller sólo Francisco recibió la aprobación en este reinado, y de los flamencos Faurez lo hizo tan sólo Luis. Fabon se aprobaría en el siguiente reinado.

Con Felipe V se trastocó la situación, porque se nombró con frecuencia a artífices para la futura, esto es, con derecho a ocupar la plaza cuando muriera o dejara el oficio el titular, y así Felipe V llegó a conceder la futura de Manuel Medrano a dos artífices, Arnal y Farquet y Fernando VI designó a otro más, Manuel Pelillo. También se crearon oficios extraordinarios con categoría de honoríficos y supernumerarios. Durante el lustro sevillano se nombró a los hispalenses Tomás Sánchez Reciente (+1776) platero real de plata en 1730 y en 1731 a Juan de Romeral (+1769) de oro del príncipe.

Las plazas de número fueron ocupadas por plateros nacionales. Plateros titulares de plata del rey fueron Pedro López de Medrano (1703-1713) y su hijo Manuel (1713-1748) y Juan de Jaqués (1723-1763) de plata de la reina, ignorándose a quien sucedió este último; además, Francisco del Hoyo Manrique fue platero de la reina viuda Mariana y Lucas de Arrieta lo fue del príncipe de Asturias desde 1728. Plateros de oro del rey fueron, como titulares Manuel Manso (+1722 en Sevilla) y Benito de Alfaro (+1750), mientras

para las ausencias estuvo designado Bernardo Vázquez (+1714) y luego el propio Alfaro. Los de oro de la reina fueron Cristóbal de Alfaro (+1729), quizá Ignacio Tamaral (+1737) y Francisco Sáez desde 1738 (+1764). Fueron plateros de oro del príncipe de Asturias desde 1728 Pedro Vicente Gómez de Ceballos (+1750) y de la princesa, Joao da Andrade (+1771) antes de 1740.

Así resulta que durante el reinado de Carlos II hubo 15 plateros reales (9 de oro y 6 de plata) de los que cuatro habían sido nombrados por Felipe IV; seis eran extranjeros –cinco de oro y uno de plata–, dos nombrados por aquél y cuatro por su hijo. En cambio en la época de Felipe V tuvieron oficio real –sumados los titulares, supernumerarios y honorarios– por lo menos 52 (23 de oro y 29 de plata), cuatro de ellos nombrados bajo Carlos II y doce extranjeros (dos de oro y diez de plata). Es claro el aumento de plateros reales –más del triple– y, entre ellos, del número de extranjeros. No obstante, la proporción que representan estos últimos respecto del total disminuye desde un 40% hasta un 23%, lo que es imputable enteramente a la facultad de oro, mientras que en la de plata hay extraordinario aumento.

ENCARGOS REALES

A partir de este momento nos referimos exclusivamente a la producción de los plateros de plata. En la época de Carlos II, puesto que no hubo sino algún artífice supernumerario, los encargos correspondieron normalmente a los que desempeñaban el oficio como titulares, entre los que sólo Ricci era extranjero. En cambio, durante el reinado de Felipe V, los más importantes encargos hechos desde Palacio correspondieron a los plateros reales extranjeros y sólo por excepción –en el caso de piezas litúrgicas– se encomendaron a los nacionales.

En el reinado del último Habsburgo, Luis de Zabalza y Simón Navarro se ocuparon de los cálices y custodias dadas como limosna por el monarca. A las piezas que citamos hace poco tiempo en el texto para «Summa Artis» añadimos aquí las custodias de 1677 de Imón (Guadalajara) y de 1686 de las carmelitas descalzas de Salamanca. Entre las piezas religiosas encargadas a Ricci destacó el arca eucarística que hizo para la capilla del Alcázar en 1670 según traza de Sebastián de Herrera Barnuevo. De Matías Vallejo conocemos unos candeleros de altar en colección particular. No se han conservado piezas de carácter profano. Las actuaciones de Ricci y González en este ámbito están documentadas durante el reinado anterior. De Zabalza hay también noticias en

la época de Carlos II: piezas para la boda de la infanta Margarita (1666) y regalos por su parto, ya emperatriz (1668); obsequios –tahalí, espadín y azafates– de la Reina a Juan José de Austria por la jornada de Flandes (1668), juegos de chocolateros, frío y caliente, regalo al duque de Toscana (1668) y por los cumpleaños del Rey, si bien a veces son joyas más propias de un platero de oro. Navarro hizo una bandeja con sobrepuestos de oro (1680-81) pero no cabe duda de que realizaron otras muchas piezas como obsequios en circunstancias especiales y quizá para la renovación de las piezas de vajilla.

Conviene mencionar –por el contraste que ofrece con las piezas encargadas a París por Isabel Farnesio– que tanto la reina madre Mariana de Habsburgo como la reina Mariana de Neoburgo hicieron sendas donaciones de espléndidas obras marcadas en Augsburgo que se conservan. La primera, regaló en 1683 un par de cornucopias marcadas en 1673 por Jakob Jäger y Lukas Lang a la catedral de Santiago de Compostela. Su nuera donó en 1691 a la colegiata de Santa María del Campo de La Coruña un arca eucarística de Johann Sebastian Mylius marcada en 1684/1689 y en 1695 una custodia de Johann Joachim Lutz (ambas en el Museo de Arte Sacro).

En época de Felipe V, durante la guerra de Sucesión, se interrumpió la costumbre que guardaban los reyes al menos desde Felipe II de regalar tres cálices el día de Epifanía. Se reanudó encargando a Pablo Serrano –que no era platero real– tres piezas excepcionales por su adorno y por tener como sobrecopa unas coronas reales (Palacio Real, Madrid); están marcadas en 1711. El mismo artífice debió hacer entonces una serie de cálices que se utilizaron con este fin hasta el último que conocemos con su marca, que fue ofrecido en 1731. Los siguientes se encargaron también a artífices sin oficio real: Antonio Fernández Cantero (que hizo hasta los de 1738 y uno de 1739) y Francisco Gómez (dos de 1739 y los siguientes). Todos estos cálices siguieron modelos tradicionales hispánicos, con su lógica evolución. Tras el incendio del Alcázar en la Nochebuena de 1734 hubo que reparar las pérdidas sufridas en el ajuar de la Real Capilla y se acudió al platero real Manuel de Medrano (que contó con la colaboración de Juan de Fuentes, que servía las ausencias de Benito de Alfaro, platero real de oro). Se conservan varias piezas datadas en 1735/38, cruz procesional, custodia, juego de aguamanil, fuente, naveta, acetre e hisopo, juego de candeleros (al parecer se hicieron 36) y con fecha 1744 un juego de sacras. El jarro se acerca a modelos franceses, como la decoración de la naveta, pero el resto sigue la tradición castiza, como es normal en piezas litúrgicas.

Los demás encargos significativos se hicieron a plateros franceses y corresponden a dos tipos: vajilla y juego de tocador. Desde París llegó en 1727-1728 un juego de tocador para Isabel Farnesio fabricado por Thomas Germain (1673-1748) del que nada se conserva pero que hubo de servir de pauta tipológica y estilística; el artífice fue el primer platero en seguir el arte rococó de Meisssonier y son muy escasas sus piezas conocidas antes de esta obra. En 1735 los hermanos Larreur –Yves, Jean Thomas y Tangui, plateros de la reina desde 1730– se ocuparon de hacer la vajilla que usaría el infante Carlos como rey Carlos VII de Nápoles.

Con motivo del matrimonio en 1739 entre el infante Felipe y la infanta Luisa Isabel, primogénita de Luis XV, se fabricaron importantes obras por plateros franceses afincados en Madrid. Jean Forget hizo un juego de altar del que se conservan vinajeras con campanilla y atril (Palazzo Pitti, Florencia) similares a otras piezas madrileñas, los hermanos Larreur otra vajilla de la que nada queda y Jean Henri Arnal un juego de tocador dorado que pesó 644 onzas (18'515 kg), costó 40.500 reales (luego reducidos a 35.400) y se pagó a 20 reales por onza de hechura. Aunque tampoco se ha conservado nada de este juego, conocemos su composición, claramente a la francesa: arcas (2), arca mediana para almohadilla de alfileres, arquetilla, cajas grandes para polvos (2), para lunares (2), candeleros (2), cepillos (2), escudilla con tapa, jarro y palangana, marco de espejo, platillo y tijera de despabilar, recado de escribir con todas sus piezas y salvillas (2) con dos figuras con sus tapas. Al mismo tiempo se celebró la boda de la infanta María Teresa con Luis, hijo de Luis XV, que sería delfín en 1745 sin llegar a reinar. Tangui Larreur hizo el juego de tocador que se valoró en 155.070 reales y 8 maravedís (casi el cuádruple que el fabricado por Arnal) y sus otros hermanos la vajilla.

El duque de Atri encargó por orden de la Reina una vajilla a Claude II Ballin (+1754), platero mayor del rey Luis XV. Consta que se le hicieron dos libramientos de 75.294 r. y 4 m. cada uno el 5 de abril y el 14 de octubre de 1744; y el 12 de diciembre de 1745 Ballin presentó la cuenta de lo que restaba por pagar, que ascendía a 37.943 libras, 9 sueldos y 7 dineros, o sea, prácticamente otro tanto. El total debió rondar los 300.000 reales. Nada se ha conservado de tan espléndida vajilla, de varias de cuyas piezas el artífice señala que están hechas según nuevo diseño o que son extraordinarias. Conocemos por descripción las correspondientes al postrer envío, que pesaron más de 400 marcos (casi 100 kilogramos): un «dessert» de cinco partes guarnecidas de espejos, con 24 brazos para bujías, las armas del rey y la reina

en relieve en los flancos y traza de contornos (ondulada) como se dice de otras piezas, candeleros de brazos con cuatro bujías (4), candeleros medianos de brazos con dos bujías (6), recado de vinagreras en forma de cubeta, salseras (2), mostaceras de barril con cucharas y platillos (2), saleros (12) de cuatro tapadores para pimienta (sic), azucareros (2), cafetera grande, salvillas de pie bajo (4), cajas de contornos (4) y, como vajilla llana de contornos, platos medianos para el potaje (4), pequeños para entremeses (8), medianos ovalados para el asado (4) y pequeños ovalados (4); todas las piezas llevaban armas grabadas. Recomienda el artífice que sobre el espejo del «dessert» se coloquen pantomimas, animales, figuras y otras piezas de porcelana de Sajonia que haría buen efecto, porque los azucareros y compoteras se colocaban ordinariamente fuera de él. Sobra decir las consecuencias que hubo de tener esta vajilla a la última moda del rococó francés.

PIEZAS DE EXAMEN

Para calibrar la evolución estilística y el cambio tipológico de las piezas de plata empleadas es muy útil examinar las obras exigidas en los exámenes para la aprobación como maestros plateros que se celebraban en Madrid desde 1625 por la Congregación de San Eloy. Aunque hasta la época de Carlos III no se han conservado libros de dibujos, cabe guiarse por las descripciones escritas.

La transformación opera en el periodo 1712-1717, cuando Forget era quizá el único platero francés asentado en Madrid. Por tanto, el camino por el que llegaron los nuevos gustos tuvo que ser preferentemente el de las piezas que traían en sus ajuares los cortesanos franceses.

Hasta el final de la guerra se realizaron piezas dentro de la tradición del siglo XVII. Predominan las obras de uso religioso, sobre todo cálices, a veces con sobrepuestos de esmaltes, y vinajeras de altar con plato aovado; menos veces aparecen copón, cruz y candeleros de altar, incensario y naveta, custodia, araña de altar con tres cartelas y corona con sus imperiales y cerco de rayos. Es en las piezas de uso doméstico donde mejor se aprecia el cambio. Hasta 1716 aparece el jarro y hasta 1718 el pichel (que se distingue por llevar tapador) descritos con pico, asa hueca, mascarón y arquitrabes. Pero en 1712, 1714 y 1715 ya se mencionan ejemplos de jarro y palangana a la moda o a la francesa, que se multiplican como piezas de examen con las mismas indicaciones desde 1719 a 1727. Lo mismo sucede con los saleros: todavía

en 1703 se menciona de torrecilla con tres piezas, en 1717 de campana con cuatro pies, mascarones y rematico arriba y en 1721 con su cúpula que sirve de pimentero. Pero desde 1719 aparecen saleros aovados con dos tapas engoznadas y con rallo a la moda o a la francesa; será ya a partir de 1748 cuando se mencione el salero a la inglesa con dos tapas. Algunas otras piezas típicas de la época anterior –velón de cuatro luces, azafates, vaso abarquillado, olla con tapador o aderezo de camino– que se proponían alguna vez, desaparecen por completo. Como novedades destacamos una escribanía ochavada (1727) y una chocolatera con tapador, pico, asa y tres pies (1718) que podría responder a modelos franceses.

En los exámenes de filigraneros se observa la persistencia de la tradición en los tipos, aunque las menciones sean escuetas: dos jarras con sus ramos (1691), pila de agua bendita (1697) y bandeja (1698) y en el siglo XVIII, bandejas, relicario, cofrecillo, cáliz, ramilletero, jarro y joyas sin especificar.

INVENTARIOS

Los inventarios que se protocolizan en los reinados que estudiamos con motivo de fallecimientos, matrimonios o algunas otras causas, permiten confirmar y ampliar lo que se deduce de las piezas de examen.

Por una parte cabe señalar tipos que desaparecen, aunque a veces son sustituidos por otros equivalentes. El taller –formado por tabla, aceitera y vinagrera, azucarero y pimentero, salero y palillero y, a veces, por más copas y recipientes– había sido a lo largo del siglo XVII quizá la pieza más rica, innovadora y típica de la platería doméstica hispánica. No se volverá a encontrar en el siglo XVIII, siendo sustituida por las angarillas o cubeta para aceitera y vinagrera de cristal, con aros para dejar los tapadores; a veces se citan como «portulíes». Se completan con los saleros que ya hemos comentado: de planta aovada, con cuatro pies, dos tapas engoznadas en el centro y rallo en medio; contenían sal, pimienta y azúcar, pues una de las partes estaba dividida a su vez. Se habían generalizado hacia 1740, acabando con los saleros de torrecilla o de tres pisos típicos del siglo XVII. El recado de escribir o escribanía era usual entre nobles y burócratas durante la época de Carlos II y siguió siéndolo en el reinado siguiente. Pero de la tabla rectangular con recipientes casi cúbicos o cilíndricos –tintero, salvadera, obleera–, campanilla y a veces candelero se pasó a la tabla aovada con cerquillos para la campanilla y cuatro vasos. Entre las piezas de iluminación siguen siendo

numerosísimos los candeleros, pero desaparecen los de poca altura y basa cuadrada o redonda para dar paso a los de alto vástago según modelos franceses. También aparecen los candelabros o candeleros con brazos o girándolas, mientras disminuye rápidamente el usual velón de basa cuadrada u ochavada, columna salomónica y varios mecheros, además de pantalla.

Entre las que pasaron de moda se encuentran el brasero, que fue la pieza de mayor tamaño y peso entre las fabricadas en el siglo XVII, aunque en 1740 encontramos una chofeta para calentar los pies; lo que se mantiene es el brasero de mesa, o calderilla para lumbre, redondo en forma de cazoleta o acetre y a veces con badil. Los perfumadores redondos, calados, con tapador y remate y sobre pies, frecuentes en época de Carlos II, dejaron de hacerse. Los bufetes (de estrado, de tocador) y escritorios, que a veces se fabricaron en plata, no vuelven a aparecer. Y los numerosos bernegales y tembladeras, copas de bocados y similares usados en el siglo XVII para beber, sólo quedarán como catavinos en centros de menor importancia.

Mencionaremos ahora algunos tipos de piezas que existían ya antes de 1700 y que continuaron usándose en época borbónica porque respondían a modos y costumbres no abandonados o a funciones conservadas; ello no impide que se produzcan algunas variaciones formales. Mucho debe a Antonio Sebastián de Toledo, marqués de Mancera y virrey de Nueva España de 1664 a 1673 la extensión del gusto por tomar chocolate, por las cantidades que envió desde México. Ya hemos citado el regalo al duque de Toscana de un juego de chocolateros en 1668; en época de Carlos II, Puerta Rosell ha inventariado 65 piezas que se describen con tapador, cabo, pico y pie, y a veces con hechura de olla –redonda, con tapador y dos asas– que es la pieza en que se hacía el chocolate y que dejó de fabricarse en plata en el periodo borbónico. Las mancerinas –que toman su nombre del citado virrey, pero no de su padre– aparecen ya en época habsburguesa; debían ser aún una novedad, porque el amanuense, en el inventario de los bienes de Carlos II en el palacio del Pardo, escribió «bacerines». Primero, como salvillas con hueco en medio para la jícara; así se registran en el inventario a la muerte del Rey y conocemos una de filigrana marcada en México. Luego, como conchas caladas en medio; existe una pareja con pocillo de Juan de Ortega anterior a 1703 de reciente adquisición por el Museo Nacional de Artes Decorativas. Por fin, como platillo con pocillo (una de 1711 de Pablos García, en colección particular), más adelante recercado de gallones. Cocos, calabazas y totumas de Indias se usaron a veces como jícaras desde el siglo XVII.

Los platillos con despabiladeras ya existían en tiempos de Carlos II; su número se mantiene luego, si bien a veces se menciona que son a la moda francesa; por ahora no se conoce ejemplar alguno de esos momentos. Los vasos de camino, que encajaban uno en otro, hasta la docena a veces, eran de uso muy frecuente y continúan siéndolo en el siglo XVIII, aunque con tendencia a disminuir. Los azafates siguen empleándose como una de las piezas más comunes, aunque empiezan a denominarse cada vez más frecuentemente con el nombre de bandeja. El tipo más común es el ovalado o aovado, como demuestran también los ejemplares conservados, aunque existían también los redondos, ochavados y rectangulares; la decoración de flores, frutas y pájaros es la usual, pero hay también jarras y canastillos; en 1700 hay un ejemplar cuyo centro se decora con un león, motivo común más tarde. Las cajas, de innumerables formas, tamaños y materiales, fueron abundantísimas en cualquier época y muy corrientes de filigrana en el siglo XVII. Ya antes de 1700 se inventarían muchas para tabaco, pero es en 1725 cuando por primera vez aparece una de mujer, pequeña, grabada y dorada por dentro. En 1725 se registran algunas de Inglaterra y de Francia y su número crece paulatinamente sin que sepamos diferenciarlas. Los platos de vajilla en época habsburguesa eran de cuatro tipos principales que se distinguían por su tamaño y peso: trincherero, flamenquilla, gallinero y real o platón, de 2, 3, 5 y 8 marcos como peso normal respectivo. Poco a poco desaparecen estas denominaciones, salvo en cierta medida la del pequeño trincherero, como consecuencia de la progresiva introducción de la vajilla como conjunto amplio de piezas.

En este ámbito del servicio de mesa es donde se produjeron las principales innovaciones, pues en época de Carlos II la variedad tipológica y funcional es sorprendente, pero, por eso mismo, no se produce un concepto de vajilla como conjunto codificado. Conforme avanza el reinado de Felipe V —aunque no antes del cuarto decenio— hacen aparición las vajillas como encargo real y de algunos miembros de la nobleza, pero, por su propia amplitud, fueron siempre excepcionales y no coincidentes en todas sus piezas según muestran los inventarios. Si la citada de Ballin para la reina no la conocemos completa, sí en cambio la que tenía Ana Spínola de la Cerda, duquesa viuda de Arcos y Maqueda en 1740, con 250 piezas y 335 más de cubiertos (término, por cierto, inusual antes del segundo cuarto de siglo). Los platos eran grandes, medianos y pequeños, redondos y ovalados y a veces ochavados, prolongados o rectangulares y cuadrados o chatas; se mencionan para entre-

més, potaje, pescado y asado de manera indistinta. Son usuales las legumbreras o terrinas con tapas y platos, redondas u ovaladas (pero no aparecen como soperas), salseras (a modo de barco con asas laterales), ensaladeras, compoteras, mostaceras, vinagreras o aceiteras, saleros (de tres senos con rallo) y salvillas además de candeleros; cucharas (aisladas, suelen ser la pieza predominante), tenedores y cuchillos, y también cucharones. Parece, por los ejemplos conocidos, que el juego común era de una docena, lo que afectaba no sólo a los platos sino a las compoteras y otras piezas, y los cubiertos (hasta siete juegos diferentes). También eran doce las cucharitas de café y las mancerinas; había asimismo azucareros y a veces tenazas para tomar el azúcar, y cafeteras. Pero lo que resulta mayor novedad es la aparición de las teteras con sus mecheros y cajas para té y azúcar; en 1740 las tenían al menos la duquesa de Arcos y la marquesa de Castel Rodrigo.

Las piezas conservadas, en mayor número las religiosas que las profanas –aunque cada vez se van conociendo más– confirman lo aquí expuesto respecto a la persistencia de la tradición y las innovaciones determinadas por el cambio dinástico.

BIBLIOGRAFÍA

- ARANDA HUETE, A., *La joyería en la corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*, Madrid 1999 (Fundación Universitaria Española).
- CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Plata de vajilla: talleres castellanos*, «A.E.A.» 206 (1979), 145-168.
- IDEM, *Platería en Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid 1982 (Cátedra).
- IDEM, *Primera generación de plateros franceses en la Corte borbónica en Actas de las I Jornadas de Arte*, Madrid 1982, (Instituto Diego Valázquez), 84-101.
- IDEM, *Los plateros madrileños. Estudio histórico jurídico de su organización corporativa. I*, Madrid 1983 (Gremio de joyeros y plateros de Madrid).
- IDEM, *Plateros reales en la corte borbónica madrileña en El arte en las cortes europeas del siglo XVIII*, Madrid 1989 (Comunidad de Madrid), 207-216.

- IDEM, *Platería europea en España (1300-1700)*, Madrid 1997 (Fundación Central Hispano).
- IDEM, *Platería en Las artes decorativas en España. II en Summa Artis XLV*, Madrid 1999 (Espasa Calpe)
- LOUZA O MARTÍNEZ, F.X., *Catálogo del Museo de Arte Sacro de La Coruña*, Barcelona 1993 (Xunta de Galicia), 40-47.
- MARTÍN, F., *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*, Madrid 1987 (Patrimonio Nacional).
- PUERTA ROSELL, M.F., *Platería civil madrileña del siglo XVII. Piezas de vajilla*, «Antiquaria» 72 (1990), 34-39.
- IDEM, *Piezas de plata en la pintura española de bodegón*, «Goya» 269 (1999), 83-92.

Se ha utilizado además para este trabajo diversa documentación del Colegio-Congregación de San Eloy de Artífices Plateros de Madrid, del Archivo General del Palacio Real y del Ayuntamiento de Madrid. Igualmente se han consultado las tesis doctorales inéditas realizadas bajo nuestra dirección por doña María Fernanda Puerta Rosell y doña María del Carmen Flórez Martín, presentadas en la Universidad Complutense de Madrid, a quienes agradecemos la deferencia de permitirnos utilizar sus noticias. También damos las gracias al profesor don José María Luzón, amigo y colega, que nos facilitó la fotocopia de la documentación de la vajilla de Ballín que se conserva en el Archivo Histórico Nacional.

ORGANIZACIÓN GREMIAL DE LOS PLATEROS CORDOBESES DEL SIGLO XVI

MARÍA TERESA DABRIO GONZÁLEZ
Universidad de Córdoba

Son muchos los interrogantes que todavía se ciernen sobre la platería cordobesa del siglo XVI, y entre ellos ocupan lugar destacado las cuestiones relacionadas con el gremio y su significación en el entorno social de su tiempo. A través de estas líneas, pretendemos plantear algunas consideraciones sobre el tema que ayuden a su mejor conocimiento durante este periodo.

Los solventes y bien documentados estudios que sobre la Congregación de los plateros cordobeses ha realizado el Dr. Francisco Valverde han permitido conocer con profundidad cómo se fue gestando y afianzando esta corporación a lo largo de la Edad Moderna, hasta convertirse en una institución que, con altibajos, logró sostener su prestigio hasta 1842, fecha en que quedó definitivamente abolido en España el sistema de trabajo gremial¹. Aunque su estudio tiene como núcleo el desarrollo de la congregación de plateros a lo largo del siglo XVIII, hay evidentemente, referencias a las etapas anteriores, pues su conocimiento resulta en ocasiones esclarecedor para comprender la evolución posterior.

1 VALVERDE FERNÁNDEZ, F.: *El colegio-congregación de plateros cordobeses durante la Edad Moderna*. Publicaciones de la UCO. Edición patrocinada por la Asociación Provincial de Joyeros, plateros y relojeros de Córdoba. Córdoba, 2001, pág. 4.

Partiendo, pues, de las estimaciones del Dr. Valverde y de la consulta de los protocolos cordobeses, creemos estar en disposición de añadir algunas consideraciones y matizaciones, relacionadas con ciertos aspectos del funcionamiento gremial durante la segunda mitad del Quinientos. Tales aseveraciones afectan especialmente a la cofradía de San Eloy, a la contrastía de las piezas, a los exámenes de maestría y a la composición de los tribunales encargados de hacerlos. Somos conscientes de que se trata de opiniones limitadas y fragmentarias, pues los datos manejados son escasos y abarcan un reducido arco cronológico, pero son referencias fiables que pueden servir al menos de orientación general.

El problema de la escasez de datos durante el periodo quinientista no afecta en exclusiva a la platería cordobesa, sino que se trata de un fenómeno que se detecta en muchos de los centros activos en el país durante esta centuria. La historiografía sobre el tema ha puesto de relieve que hay casos en peor situación por la casi total ausencia de documentación al respecto².

EL GREMIO DE LA PLATERÍA DE CÓRDOBA

Al menos desde el siglo XVI el gremio de plateros de Córdoba se regía por una serie de normas que regulaban su funcionamiento, a saber: las reglas que, como en todas las cofradías, afectaban a cuestiones de índole religiosa y asistencial, cuya elaboración competía a los propios hermanos con supervisión eclesiástica, y las ordenanzas, que regulaban los aspectos laborales y estaban controladas por la autoridad municipal. Hay constancia de que en 1503 ya existían algunas reglas que, posteriormente, fueron ampliadas y revisadas, sobre todo durante el episcopado de don Leopoldo de Austria, quedando definitivamente fijadas en 1557; de ahí que se las conozca como *Reglas de Don Leopoldo de Austria*³.

Se trata, en realidad, de una serie de preceptos tendentes a lograr el buen funcionamiento de la Hermandad de San Eloy, cuya fundación, en el

2 De núcleos tan relevantes como Burgos o Salamanca apenas si se conocen datos de esta época, de modo que la mayoría de las ideas expresadas son sencillamente adaptaciones de lo general. Véase MALDONADO, M. T.: *La platería burgalesa. Plata y plateros en la Catedral de Burgos. Estudio histórico-artístico*. Madrid, 1994. PÉREZ HERNÁNDEZ, M.: *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca (s. XV-XIX)*. Salamanca, 1990.

3 Los 30 primeros capítulos se aprobaron en 1503 añadiéndose el resto de modo progresivo; se mantuvieron en vigor hasta el siglo XVIII. Cfr. VALVERDE F.: Op. cit., págs. 91-92.

caso que nos ocupa, se estima que debió producirse en torno a 1500. La mayoría de los 53 capítulos que componen las citadas reglas se centran en cuestiones asistenciales y espirituales; sin embargo, en lo concerniente al ejercicio profesional, las Reglas de don Leopoldo son bastante parcas, ya que sólo se ocupan de los requisitos necesarios para abrir tienda, soslayando cualquier otra referencia a cuestiones profesionales⁴.

Si, como se ha dicho, los plateros de Córdoba tenían bien reglado desde el siglo XVI todo lo que afectaba al bienestar de cuerpo y alma, no ocurría lo mismo en el terreno meramente laboral, regulado por las Ordenanzas, controladas por el cabildo municipal, que eran de obligado cumplimiento. Estas ordenanzas eran “el instrumento de que se valían los gremios para controlar el mercado, pues en ellas, entre otras cuestiones, se regulaba todo lo relativo a la calidad de los productos, a la competencia en el interior del gremio y a la lucha contra el intrusismo”⁵. La platería cordobesa del siglo XVI no dispuso de ordenanzas propias, sino que se regían por las generales de la ciudad, en las que se incluyeron ciertas disposiciones sobre aspectos puntuales relacionados con el gremio, tal y como se había hecho tradicionalmente; en opinión de Valverde, estas disposiciones aisladas habrían servido posteriormente para establecer las primeras ordenanzas, aprobadas como tales en agosto de 1575. Sin embargo, es muy probable que existieran unas ordenanzas más antiguas y específicas de las que no se tienen datos precisos⁶.

Durante buena parte del XVI son escasas las referencias a la Cofradía de San Eloy, por lo que resulta aventurado suponer cuáles fueron su funcionamiento, obligaciones, requisitos de admisión de miembros, etc. Es probable que naciera en los inicios del Quinientos, pues consta ya su existencia en 1503, pero la documentación al respecto ha llegado muy fragmentada y de forma indirecta, a través de copias realizadas por los miembros de la propia cofradía en el siglo XVIII⁷. Tampoco se han conservado íntegramente los regis-

4 VALVERDE, pág. 96.

5 IDEM, pág. 98.

6 Idem, p. 99-100. Las ordenanzas de los plateros burgaleses se aprobaron en 1509. Véase BARRÓN GARCÍA, A: *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*. Burgos 1998, Pág. 70.

7 ORTIZ JUAREZ, D.: “El libro registro de Hermanos y actas de visita de la Congregación de San Eloy”. En *Boletín de la Real Academia de Córdoba*. Nº 93, Enero-Diciembre 1973, pág. 71. VALVERDE FERNÁNDEZ, F.: *El colegio...* 23-25. Su homónima zaragozana se fundó en 1420, mientras que la de Sevilla consta desde el siglo XIV. ESTEBAN LORENTE, J.F.: *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*. Zaragoza, 1981, T. I, pág. 18. SANZ SERRANO, M. J.: *Una hermandad gremial: San Eloy de los plateros. 1341-1914*. Sevilla, 1996, pág. 56-57.

tros de hermanos, lo que nos impide saber el número total de afiliados que hubo durante este siglo. A tenor de las referencias, la pertenencia a la Cofradía de San Eloy era voluntaria, por lo que suponemos que no debió ser costumbre generalizada entre los plateros, ni tampoco consta que el pertenecer o no a ella tuviera efecto alguno para el ejercicio profesional, de modo que puede pensarse que eran fundamentalmente motivos de carácter religioso los que influían en la decisión. Por el contrario, sí era indispensable ser platero para pertenecer a la misma⁸.

En relación a los componentes que la integraban en el siglo XVI, sólo conocemos los afiliados a partir de julio de 1575, gracias a la mencionada copia realizada en 1728, pero se ignora quiénes pudieron integrarla con anterioridad a esa fecha. Si se coteja esa relación con los maestros reseñados en las fichas documentales recopiladas por de la Torre del Cerro en el periodo que va desde 1575 a 1605, se observará que el número de coincidencias no es muy abundante, y esas coincidencias son verdaderamente escasas si nos ceñimos únicamente a los maestros que trabajaban platería profana. Según hemos comprobado, en esos años al menos había en la ciudad 18 maestros que centraban su actividad en la realización de platería civil, y de ellos sólo cuatro pertenecieron a la Congregación: Cristóbal de Escalante el Viejo, Fernando de Alcaudete, Ginés Martínez y Alonso López. Y, probablemente, el resultado sería similar si la comparación se hiciera con los plateros de obra sagrada, cuyo número en la ciudad era bastante mayor. No deja de resultar curioso que un elevado porcentaje de los hermanos de San Eloy sean perfectos desconocidos, tanto a nivel documental como de obras, dándose además la paradoja de que algunos maestros con producción destacada no figuren en ella⁹.

No poseemos una razón de suficiente peso para explicar esta peculiaridad, pero es evidente que no se corresponde plenamente con lo apuntado por Valverde, para quien la afiliación debió ser mayoritaria durante el siglo XVI, puesto que dadas las ventajas asistenciales y religiosas “el sentir general se-

8 ORTIZ JUAREZ, D.: “El libro registro... pág. 71. De modo parecido sucedía en Burgos, cfr. BARRÓN, op. cit., pág. 70.

9 Es el caso de Rodrigo de León, artífice muy activo, que fue platero de la Catedral y uno de los pocos maestros que realizó obra sacra y obra profana; tampoco sabemos si estuvo vinculado a la congregación el maestro Diego de Alfaro, que trabajó para don Leopoldo de Austria. Sobre Rodrigo de León véase DABRIO, M.T.: “Obras de Rodrigo de León en la catedral de Córdoba”. *Estudios de platería. San Eloy 2002*. Universidad de Murcia, pág. 107-127.

ría que todos estarían dispuestos a entrar gustosos a formar parte de la Congregación de San Eloy”¹⁰. Acaso haya que buscar la razón en un probable rechazo de los artífices a un excesivo control del trabajo por parte eclesiástica, que se iría venciendo paulatinamente a medida que la congregación cobraba fuerza en el terreno profesional; hay que esperar al siglo XVII para que todos los aspirantes declaren haber jurado las reglas de la cofradía.

ASPECTOS PROFESIONALES

La ausencia de legislación específica para el Arte de la platería en Córdoba durante el siglo XVI y la pérdida de casi toda la documentación que poseyó la Cofradía de San Eloy relativa a esta etapa, impiden profundizar en los pormenores del desarrollo de las diferentes actividades gremiales, forzándonos a movernos en el terreno de la conjetura. De ahí que a la hora de valorar determinados aspectos de la profesión, como la contrastía de piezas, el aprendizaje del oficio, el examen de maestría, o qué plateros desempeñaron cargos dentro del gremio, nos veamos obligados a dar una visión aproximada, basada en los datos generales conocidos hasta ahora y en las peculiaridades que se detectan a través de la consulta documental.

Se admite generalmente que en Córdoba empezó a marcarse la plata a raíz de las disposiciones reales de 1476, aunque éstas no serían efectivas en la ciudad hasta algunos años más tarde. Al principio se designó para ello a dos plateros, elegidos por un periodo de dos años de entre los más votados por los propios maestros; ese nombramiento era ratificado posteriormente por el Cabildo Municipal¹¹.

Durante el siglo XVI la contrastía cordobesa fue desempeñada por dieciocho maestros, algunos de los cuales la ejercieron en diferentes ocasiones¹². Aunque las leyes obligaban a estampar la marca del contraste en la pieza

10 VALVERDE FERNÁNDEZ, F.: *El colegio...* p.325. Según este autor, a fines de la centuria se empieza también a usar la denominación de Congregación para sustituir a Cofradía o Hermandad. Cfr., pág. 25-27.

11 MERINO CASTEJÓN, M: “Estudio del florecimiento del gremio de la platería en Córdoba y de las obras más importantes” Boletín de la Real Academia de Córdoba, nº 26, 1930, pág. 60 y ss.; ORTIZ JUAREZ, D.: *Punzones de platería cordobesa*. Córdoba, 1980, pág. 21; VALVERDE FERNÁNDEZ, F.: *El colegio...* p. 151-156.

12 Hemos seguido las tablas publicadas por Valverde Fernández en op. cit., pág. 691. Por su parte, Merino Castejón reseña 44 maestros, pero al repetirse varios nombres no podemos precisar si son los mismos o se trata de homónimos. Cfr: MERINO CASTEJÓN, M: “Estudio...” p. 19.

como garantía de calidad, lo cierto es que la mayor parte de las veces ese requisito no debió cumplirse, pues abundan las obras anónimas y entre las marcadas son escasas las que lucen los tres punzones reglamentarios. Por otra parte, tampoco la documentación arroja mucha luz al respecto, lo que sin duda dificulta la valoración de las mismas y la casuística que pudiera derivarse de su aplicación.

A tenor de los datos conservados, no parece que se diera especial significado entre los plateros al desempeño del cargo de fiel contraste, o al menos así parece colegirse de la documentación consultada, donde sólo de manera excepcional se hace mención expresa del citado cargo. Ya Ortiz Juárez señaló la escasez de noticias sobre el particular, remitiendo a los datos aportados sobre el mismo asunto por Merino Castejón¹³. Algunos de esos nombres figuran de manera esporádica en los protocolos notariales cordobeses, pero en la documentación revisada hasta ahora no se han hallado alusiones expresas al desempeño de la contrastía. La única excepción la constituye el platero Pedro Sánchez de Luque en el examen de Lorenzo Vázquez, donde se hace expresa mención de que ejerce como contraste, pero no hay que olvidar que corresponde ya al siglo XVII¹⁴.

En opinión de Ortiz Juárez, es probable que, al menos en la primera mitad del Quinientos, el punzón de contrastía pasara de unos maestros a otros y que sólo se cambiase en función de su estado de conservación¹⁵. Incluso cabe suponer que no fuera muy rigurosa la obligatoriedad de estampar la marca de autor en las piezas, puesto que el número de plateros conocidos en esta etapa supera con mucho al de punzones identificados¹⁶.

EL EXAMEN DE MAESTRÍA

Es quizá este uno de los aspectos menos conocidos de la platería española del Quinientos, a excepción de Cataluña; hay escasas noticias sobre este particular en núcleos tan relevantes como Valladolid, Salamanca o Burgos¹⁷.

13 ORTIZ JUAREZ, D.: *Punzones...* pág. 21.

14 AHPCO, 1612, Oficio 22, Sección Protocolos Notariales, Legajo 12444 P sin foliar

15 ORTIZ JUAREZ, D.: *Punzones...* p. 24.

16 Basta para ello con comparar la relación de maestros documentados por José de la Torre con la docena de punzones identificados por Ortiz Juárez.

17 Según A. Barrón García, en el caso de Castilla es muy rara la documentación relativa a exámenes. Cfr. *La época...* pág. 75. En Écija hay referencias a su obligatoriedad en el siglo XVI, pero los exámenes conocidos corresponden ya al siglo XVII. Cfr. GARCÍA LEÓN, G.: *El arte de*

Como la necesidad de realizar exámenes estaba regulada por las ordenanzas, durante buena parte de la centuria tales pruebas fueron competencia del Cabildo municipal, quien delegaba en dos de sus miembros, designados mensualmente, que ejercían la presidencia, mientras que las funciones específicamente profesionales eran ejercidas por dos veedores, dos examinadores y un escribano, elegidos por los propios plateros, estando establecido que las pruebas se realizasen en el Hospital de San Eloy.

El progresivo aumento de atribuciones por parte de la Cofradía influyó en la composición de los miembros del tribunal, que en 1575 aparece constituido por el hermano mayor de la cofradía, los alcaldes, los veedores y los aprobadores¹⁸. Sin embargo, esa presencia más firme de la Cofradía se observa ya desde 1557, cuando solicita carta de examen el platero Luis Sánchez. El tribunal que lo había examinado estaba presidido por el prioste de la Cofradía, Diego de Sevilla, quien a su vez estaba asistido por dos alcaldes, dos veedores y un escribano, todos cofrades de San Eloy; además figuraban “Pedro Gutiérrez y Pedro Damas plateros, como veedores en el oficio de plateros de la dicha ciudad este presente año”¹⁹.

Lo anteriormente expuesto viene a demostrar que la cofradía cordobesa tenía constituidos sus cargos desde fechas más tempranas de las que se han creído hasta ahora, y que el cargo de veedor era doble, puesto que se mencionan dos por parte de la cofradía y otros dos designados por el cabildo municipal, siendo éstos elegidos anualmente²⁰.

Menos esclarecedores son los datos relacionados con el examen propiamente dicho, pues no se sabe con total certeza en que consistió éste durante el siglo XVI; nada se dice sobre el particular en el acta de examen y tampoco se hacen referencias a los tipos de modelos empleados para ello.

la platería en Écija. Siglos XV-XIX. Sevilla 2001, pág. 68. Además de las obras citadas de Maldonado y Pérez Hernández, véase BRASAS EGIDO, J.C.: *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1980, pág. 19. DALMASES, N- GIRALT, D.: *Plateros y joyeros de Cataluña*. Barcelona 1985, pág. 32-35.

18 VALVERDE FERNÁNDEZ, F.: *El colegio...* p. 356-357.

19 AHPCO, 1557, Oficio 23, Legajo 12088 P, fol. 907. Véase también DE LA TORRE, J.: *Registro documental de plateros cordobeses*. Córdoba, 1983, pág. 31. El citado Pedro Gutiérrez, que es nombrado en otra parte del documento como “Fernández”, debía ser ya de edad avanzada pues no puede firmar a causa de temblores y lo hace en su lugar un testigo.

20 Según Valverde Fernández, hasta 1591 no aparecen registrados veedores en los archivos de la Congregación de San Eloy, pero la documentación que aportamos demuestra que estaban en activo desde bastantes años antes. Cfr. op. cit., pág. 195.

La parquedad de datos existentes han llevado a Brasas Egido a suponer, con respecto a Valladolid, “que las pruebas a las que se sometían los plateros locales serían semejantes a las que debían superar los plateros de otros puntos de España y su reglamentación similar a la de los exámenes de otros oficios”²¹.

El acta de aprobación más antigua conservada en el Archivo del Colegio de plateros de Córdoba corresponde a Tomás de Palencia y está fechada en julio de 1575²². El aspirante mostraba al tribunal la obra que había hecho para el examen solicitando que, si la consideraban bien hecha, le dieran la licencia para abrir tienda y seguidamente “el nuevo maestro juraba guardar las reglas de la Congregación, y posteriormente era inscrito como tal en el libro de aprobaciones”. La pieza en cuestión, elegida por los representantes municipales, le era asignada previamente, y así mismo se le indicaba dónde debía llevar a cabo el trabajo, cuya valoración técnica corría a cargo de un profesional de la materia designado para tal fin²³.

La revisión documental me ha proporcionado la oportunidad de hacer algunas observaciones al respecto; según lo conocido hasta ahora, parece que en el Quinientos la obligación de pasar el examen para poder ejercer la profesión no fue excesivamente rigurosa, a juzgar por el escaso número de ejemplos conocidos, sin embargo no ha de descartarse la posibilidad de que se hicieran, aunque no quedaran protocolizados. Es probable que los exámenes se iniciaran por los mismos años en que se establecieron las reglas de la cofradía, pero prácticamente nada se sabe al respecto.

Los datos fidedignos arrancan ya de los comedios de la centuria, que es cuando se registra documentación al respecto²⁴; pero es evidente que la autoridad competente no se mostraba muy estricta, como puede comprobarse si se coteja el elevado número de plateros en activo a lo largo del siglo y

21 BRASAS EGIDO, J.C.: Op. cit., pág. 19.

22 Se conservan 141 aprobaciones que abarcan desde 1575 a 1604; en esas tres décadas se registraron respectivamente 114, 14, y 13 aprobaciones. Cfr. VALVERDE, F: *El colegio...*, pág. 63-64 y apéndice nº 5, pág. 573. Es interesante señalar la fuerte caída del número de plateros que revelan estas cifras, directamente relacionada con el retroceso económico que se deja sentir en la ciudad en el tercio final del XVI y la saturación de profesionales en un mercado venido a menos.

23 Este mismo autor señala que en Córdoba, a diferencia de otras ciudades, no existió un Libro de Dibujos para exámenes, sino que siempre los modelos eran impuestos desde el tribunal examinador. Cfr. op. cit., págs. 358 y 361.

24 De la Torre recoge en su obra la presencia en Córdoba de 202 artífices entre 1482 y 1600, correspondiendo el primer examen a 1557.

los pocos exámenes que se han documentado hasta ahora. De ahí que pensemos que el estar examinado no era condición sine qua non para el ejercicio profesional. Sin embargo, el estar examinado se consideraba garantía de calidad, tanto de cara a los aprendices como a la clientela. Al menos así parece colegirse de la lectura del examen del platero Luis Sánchez, el más temprano entre los conocidos hasta ahora. En noviembre de 1557, este joven aspirante a maestro comparece ante el escribano público y los cargos de la cofradía de San Eloy para solicitar ser examinado, alegando “que él ha aprendido el dicho oficio de platero con maestros examinados sabios y expertos en el dicho oficio y lo sabe y entiende muy bien [...]”, apuntando también la conveniencia de ser examinado, puesto que una vez superada la prueba podía ejercer el oficio y tener tienda “así en esta ciudad como fuera de ella [...]”²⁵.

En ese año desempeñaban los cargos de la cofradía Diego de Sevilla como prioste, Juan Fernández Tercero y Antonio Fernández como alcaldes, Fernando de Jaén y Francisco de Palma eran los veedores “de la dicha cofradía”, mientras que Pedro Fernández y Pedro Damas actuaban como veedores “en el oficio de plateros de la dicha ciudad este presente año [...]”. En ningún momento se alude al lugar donde habría de celebrarse la prueba, por lo que no podemos saber si se llevaba a cabo en el hospital de San Eloy o en un taller; no obstante al figurar el platero Diego Fernández como escribano de la citada cofradía, cabe dentro de lo posible que la prueba se hubiera llevado a cabo en el taller de este maestro.

A diferencia de lo que ocurría en otras ciudades, no hay testimonios de que el aspirante a maestro platero hubiera de abonar cantidad alguna en concepto de tasas de examen o de gratificación al tribunal, al menos durante el siglo XVI, algo que podía resultar excesivamente duro en determinados casos²⁶.

Tampoco se menciona el tipo de prueba exigida, pero sí queda perfectamente claro en la documentación que ésta ya se había realizado cuando se presentaban ante el escribano público, puesto que los mencionados examinadores reconocen la suficiencia del aspirante y autorizan que se le de “su carta

25 DE LA TORRE Y DEL CERRO, J.: *Registro...* pág. 31. AHPCO, 1557, Sección Protocolos Notariales, Legajo 12088 P, folio 907.

26 Así sucedía en Valladolid y en Salamanca donde se pagaban 110 reales por el examen y 30 reales más para “obsequiar” al tribunal. BRASAS, J. C.: Op. cit., pág. 52; PÉREZ HERNÁNDEZ, M.: Op. cit., pág. 39. En el caso de Zaragoza, no hay constancia de tales pagos. Cfr. SAN VICENTE, A: *La platería de Zaragoza en el Bajo Renacimiento. 1545-1599*. Zaragoza, 1976, pág. 113.

de examen en manera que haga fe”²⁷. De lo cual parece colegirse que esa comparecencia no era para hacer el examen, sino que más bien se trataba de dar validez legal y pública al citado ejercicio²⁸. En el caso del joven Luis Sánchez reconocen no sólo que cumple todos los requisitos exigidos para declararlo apto para el oficio, sino que además “porque es persona de buena fama lo habían promoscionado (*sic*) [...] y daban por maestro examinado en el dicho oficio de platero [...]”²⁹. De modo que su valía personal se consideró también como un mérito añadido para lograr el buen ejercicio de la profesión. A partir de ese momento quedaba autorizado para tener tienda abierta al público y, lo que es más interesante, ejercer la profesión en cualquier lugar del reino³⁰.

Queda aún otro aspecto que juzgamos de interés; como se ha señalado más arriba, el platero sometido a examen hace constar ante el tribunal su formación, declarando haber aprendido el oficio de “maestros examinados sabios y expertos en el dicho oficio”; con ello parece confirmarse que en Córdoba el examen era práctica habitual y que se consideraba como prueba de cualificación profesional, aunque no preocupara demasiado que quedase testimonio legal de su realización³¹.

Desde 1557 hasta 1602 no tenemos constancia de otros exámenes, pero es de suponer que se llevaron a cabo periódicamente y que en esos años la cofradía se fue afianzando en sus atribuciones. Al menos así parece quedar de manifiesto si comparamos el anterior examen con los otros cinco que se conocen, realizados entre 1602 y 1612. De su lectura se desprenden algunas

27 Así se hace constar en todos los documentos de examen que hemos manejado.

28 Lo mismo sucedía en Zaragoza, donde la comparecencia ante escribano público servía para autenticar el documento de examen. Cfr. SAN VICENTE, A: op. cit., pág. 113.

29 AHPCO, 1557, Oficio 23, Sección Protocolos Notariales, Legajo 12088 P, fol. 907-908. A los plateros zaragozanos se le exigían además avals que certificaran haber realizado el preceptivo aprendizaje y sobre todo, que se trataba de un “hombre de buena vida y fama”. Véase SAN VICENTE, A.: *La platería...*, pág. 113.

30 Además de los mencionados, figuran como testigos los plateros Pedro de Luque y Pedro Ortiz; el primero hubo de firmar por Pedro Fernández que no podía hacerlo “porque dijo que le tiembla la mano”. Véase documento citado en la nota anterior. Sin embargo, hubo lugares, como Zaragoza, donde se obligaba a los plateros venidos de fuera a someterse a nuevo examen. SAN VICENTE, A.: op. cit., pág. 111.

31 Contrasta profundamente con el caso catalán, donde se conservan dos libros de pasantías, uno de 1500-1530 y el otro de 1532-1629, en los que constan los dibujos de las piezas realizadas para el examen, la fecha de su ejecución y la firma del autor. Cfr. DALMASES, N-GIRALT, D: Op. cit., Pág. 35.

novedades con respecto al de Luis Sánchez que acabamos de analizar. El documento más temprano de entre los cinco corresponde a un platero de nombre Juan Francisco, “hijo de Alonso López platero difunto vecino de la dicha ciudad de Córdoba”; al igual que su colega de 1557, solicita de la autoridad gremial el reconocimiento de haber superado el examen. Figuran en esta ocasión como alcaldes Antonio de Molina y Cristóbal de Heredia, Jerónimo de la Cruz como examinador y Ginés Martínez como veedor, actuando como escribano de la cofradía Juan Pérez de Mora “todos del oficio de platero y vecinos de Córdoba a quienes yo el dicho escribano también doy fe que conozco”³².

Como puede observarse, se han producido cambios en el tribunal examinador, pues figura un solo veedor y no aparecen ni el prioste ni los veedores designados por parte de la autoridad municipal. También se observan novedades en lo relativo al examen en sí; en esta ocasión se hace constar que el interesado se ha examinado de platero de mazonería, aunque siguen omitiéndose el lugar y la pieza objeto de examen. Pero quizá lo más interesante sea el hecho de que ahora se indique que, además de la parte práctica, al aspirante se le habían hecho “preguntas y repreguntas que acerca del oficio de platero convienen y son necesarias”. Evidentemente esa frase indica una preocupación por la formación teórica que no habíamos observado antes entre las autoridades gremiales, y que a su vez demuestra que esa práctica se ejerció mucho antes de lo que hasta ahora se creía³³.

Tres años después, en agosto de 1605, comparece ante el escribano público Francisco Fernández del Hierro, con idéntica pretensión que los anteriores, si bien se hace constar esta vez que es platero de oro³⁴. Afirma conocer bien el oficio y que ha sido examinado por los plateros encargados de ello “siguiendo sus constituciones y costumbre que en esto tienen los susodichos”. De nuevo hallamos aquí un matiz innovador con respecto a los exámenes precedentes, pues queda bien claro que los diferentes requisitos que se exigían a los interesados en la maestría se ajustaban al reglamento vigente en el colegio de plateros de Córdoba; es probable que tales pruebas consta-

32 AHPCO, 1602, Oficio 22, Sección Protocolos Notariales, Legajo 9168 P, folios 1041vº-1043.

33 Se suponía hasta ahora que el primer examen con cuestiones de tipo teórico fue el realizado por el platero Francisco de la Cruz en 1674. Cfr. VALVERDE, op. cit., pág. 359.

34 AHPCO, 1605, Oficio 22, Sección Protocolos Notariales, Legajo 12435 P, sin foliar. Cit. por DE LA TORRE, J.: *Registro...* pág. 94.

sen ya en las reglas de 1533, pero es ahora cuando han adquirido carta de naturaleza y han sido valoradas en sus justos términos, al considerarlas como elementos necesarios en la formación del artífice.

En relación con los responsables gremiales, se observan también algunos cambios; aunque algunos de los cargos están desempeñados por los mismos plateros que figuraban en 1602, hay otros que están ocupados por nuevos plateros; es el caso del hermano mayor de la Cofradía de San Eloy, cargo ocupado ahora por Hernando de Soto, del examinador, desempeñado por Andrés Ortiz, y de uno de los alcaldes, Juan Casas; nada se consigna en relación con los veedores.

Los otros tres exámenes que hemos consultado se celebraron en 1612, y también en ellos hay aspectos novedosos. El primero se fecha el 20 de febrero y corresponde a Lorenzo Vázquez, hijo de un notario al servicio de la Catedral³⁵. El aspirante se declara por entonces residente en la villa de Priego y hace constar que se ha examinado de platero de oro³⁶. Como novedad puede señalarse primeramente la renovación de la junta de gobierno de la cofradía; el cargo de prioste lo desempeña ahora Jerónimo de la Cruz, y los cargos de alcaldes Ginés Martínez y Bartolomé Sánchez de Fuentes; no consta el escribano de la cofradía.

Interesante es también el hecho de que ahora se designen dos examinadores – que en este caso son Juan Ruiz Tafur y Martín Sánchez de la Cruz- y nuevamente dos veedores –Hernando de Segovia y Fernando Alonso-. Pero más interesante es, a mi entender que, por primera vez aparezca el fiel contraste como representante cualificado por parte de la ciudad; el cargo correspondía entonces al maestro Pedro Sánchez de Luque, al que se califica de “fiel marcador de esta ciudad por su señoría Córdoba”. Fue éste uno de los más afamados plateros del siglo XVII, autor de numerosas piezas, que además de hermano mayor de San Eloy (1626), ocupó el cargo de platero mayor de la Catedral, sucediendo a Rodrigo de León³⁷.

35 AHPCO, 1612, Oficio 22, Sección Protocolos Notariales, Legajo 12444 P, sin foliar. Cit. DE LA TORRE, J.: *Registro...* pág. 108.

36 Según A. San Vicente, se denominó platero de plata al que hacía piezas de vajilla y platero de oro al que se dedicaba a realizar joyas, op. cit., pág. 116.

37 VALVERDE, F.: Op. cit., pág. 632. NIETO CUMPLIDO, M: *La Catedral de Córdoba*. Córdoba 1998, pág. 625. Sobre el platero consúltese DABRIO GONZÁLEZ, M.T.: “La orfebrería en Córdoba. Del Renacimiento a nuestros días”. *Córdoba y su provincia*. Córdoba, 1985, T. III, pág. 340. ORTIZ JUAREZ, D.: “La platería cordobesa durante el siglo XVII”. En *Antonio del Castillo y su época*. Córdoba, 1986, págs. 235-239.

En lo concerniente a la actuación del tribunal, se detecta también un nuevo matiz, pues se hace constar que los maestros examinadores han sido designados oficialmente para ello, y que lo hacen “como personas a cuyo cargo está el examinar a los plateros”. No se especifica quién los ha designado, pero probablemente lo fueron de una terna nombrada por los propios miembros del Colegio. Al igual que en el caso anterior, Lorenzo Vázquez fue considerado “hábil y suficiente conforme a su regla de la dicha cofradía y constituciones” añadiendo que se ha examinado de platero de oro y de plata. A todo lo anterior se añade que “su examen queda y está escrito en el libro y examen de plateros y así lo declaraban y declararon”³⁸.

Este último punto ratifica la existencia de dos libros, uno para registro de exámenes, y otro en el que se anotaban los plateros que ingresaban en la congregación de San Eloy, de cuya existencia hay testimonios al menos desde 1575, cuando se inscribe Tomás de Palencia³⁹. Y desde luego, confirma que no todos los plateros se vincularon a la citada cofradía. De hecho, ninguno de los plateros cuyos exámenes hemos comentado aparece inscrito como miembro de la congregación de San Eloy.

En octubre del mismo año de 1612 se sometieron a examen Fernando de Ribera, hijo del platero difunto Alonso López y residente en Écija, y Pedro de Valenzuela, que vivía en Sevilla y era hijo del cordobés Bartolomé de Valenzuela, ya difunto⁴⁰. Ambos pasaron el examen de platero de oro y plata ante los mismos examinadores: Jerónimo de la Cruz, prioste, Ginés Martínez alcalde, Juan Ruiz Tafur, examinador y Pedro Muñoz como escribano, en tanto que como fiel contraste aparece de nuevo Pedro Sánchez de Luque; se hace constar también que ambos exámenes quedan registrados en el libro que para tal fin tiene la cofradía “que de presente está en poder del dicho Pedro Muñoz”⁴¹.

38 AHPCO, 1612, Oficio 22, Sección Protocolos Notariales, Legajo 12444 P, sin foliar. Cit. DE LA TORRE, J.: *Registro...* pág. 108.

39 ORTIZ JUAREZ, D.: “El libro registro...”, pág. 71 y ss. El investigador consideró en su momento que para hacer esta relación se debió utilizar como apoyo el libro de aprobaciones, luego perdido.

40 AHPCO, 1612, Oficio 22, Sección Protocolos Notariales, Legajo 12444 P, sin foliar.

AHPCO, 1612, Oficio 22, Sección Protocolos Notariales, Legajo 12444 P, sin foliar. Cit. DE LA TORRE, J.: *Registro...* pág. 110. Entre los plateros ecijanos del periodo figuran Alonso de Ribera el mayor y Alonso de Ribera el menor, pero no se documenta ningún Fernando. GARCÍA LEÓN, G.: *El arte de la platería...* pág. 166-167.

41 AHPCO, 1612, Oficio 22, Sección Protocolos Notariales, Legajo 12444 P, sin foliar.

Estos dos últimos exámenes nos parecen de especial relevancia, dado que ambos aspirantes no residían en Córdoba. Desconocemos si por ese motivo se exigía a estos plateros algún requisito específico de cara al examen, como sí ocurrirá en el siglo XVIII, pero nada de ello se refleja en el documento en cuestión. Es probable que Fernando de Ribera sea hijo del platero Alonso López el Mozo, inscrito en la cofradía el 2 de septiembre de 1575⁴². En cuanto a Pedro de Valenzuela es de suponer que el ser hijo de un cordobés fuera suficiente garantía para su admisión en el gremio. Por otra parte, resulta curioso que no se hubieran examinado, sobre todo este último, que vivía en esa ciudad. Acaso la explicación esté, entre otras cosas, en el buen nivel de los profesionales cordobeses y en el mayor movimiento que la ciudad tenía entonces en este campo, lo que indudablemente abriría muchas puertas a los maestros que empezaban.

LAS AUTORIDADES GREMIALES

Ya he aludido al abundante número de artífices censados en la ciudad de cuya actividad apenas han llegado testimonios. Entre ellos están una serie de maestros que al menos durante un tiempo desempeñaron funciones dentro de la congregación de San Eloy. Esa circunstancia parece sugerir que no se trataba de personas oscuras, desconocidas, sino que sus nombres significaban algo entre sus colegas de profesión, aunque la memoria histórica nos haya dejado una imagen muy diferente de ellos.

De los diversos cargos que intervienen en el acto de examinar a los plateros durante el siglo XVI, sin duda es el de prioste o hermano mayor, el de mayor relevancia; se trataba, en palabras de Valverde Fernández, de un cargo que tenía “importancia capital en la dirección de la labor asistencial de la Cofradía”, singularmente en el protocolo que debía seguirse a la muerte de un platero⁴³, pero nada se dice de su asistencia y actuación en los exámenes de maestría.

Hemos encontrado como priostes a Diego de Sevilla, Hernando de Soto, y Jerónimo de la Cruz, que figura tres veces. Diego de Sevilla es, de momento, el primer prioste conocido de la cofradía de San Eloy entre los que

42 ORTIZ JUAREZ, D.: “El libro registro...” pág. 74.

43 Véase VALVERDE, op. cit., págs. 191-192, donde se consignan las atribuciones inherentes al cargo.

desempeñaron el cargo durante el siglo XVI, y su nombre aparece consignado en los documentos conservados del Archivo de los Plateros⁴⁴; hay que señalar que en torno a esos años figuran otros plateros de apellido “Sevilla”, sin que pueda precisarse si hubo o no relación familiar entre ellos. Con respecto a Hernando de Soto hemos de decir que su nombramiento está registrado en 25 de junio de 1605, de manera que el examen de Francisco Fernández del Hierro debió ser una de sus primeras actuaciones como prioste⁴⁵.

Finalmente, en 1612 el cargo lo desempeña Jerónimo de la Cruz, quien había sido elegido hermano mayor en junio de 1611, según consta en la relación facilitada por el profesor Valverde⁴⁶. Este platero ya había ocupado otros cargos dentro de la cofradía; en efecto, en 1602 figura como examinador del platero Juan Francisco, coincidiendo con un momento en el que no hay expresa mención de quién ocupaba la priostía⁴⁷.

El cargo de alcalde gozó siempre de consideración en la cofradía y sus funciones están ya bien delimitadas desde las reglas del obispo Austria. Dicho cargo era ocupado por dos plateros, a los que correspondía auxiliar al prioste y sustituirlo si fuera menester; además de controlar el correcto cumplimiento de las normas. Generalmente uno de los cargos lo ocupaba el prioste saliente, y el otro el platero que más votos hubiera obtenido entre los presentados para hermano mayor⁴⁸. En 1557 eran alcaldes Juan Fernández Tercero y Antonio Fernández, en 1602 Antón de Molina y Cristóbal de Heredia, en 1605 Juan Casas y de nuevo Cristóbal Heredia y en 1612 Ginés Martínez y Bartolomé Sánchez de Fuentes⁴⁹. Sólo figuran inscritos como miembros de

44 VALVERDE, op. cit., pág. 629. Sin embargo, en la relación publicada por Dionisio Ortiz no figura ningún platero de ese nombre; tampoco lo recoge Merino Castejón.

45 VALVERDE, op. cit., pág. 629 y 633. Puede ser el mismo que ingresó en la congregación de San Eloy el 2 de diciembre de 1580, cfr. ORTIZ JUAREZ, op. cit., pág. 115.

46 Idem, pág. 629 y 631. Ortiz consigna dos plateros de ese nombre, uno inscrito en 1584 y el otro en 1588, op. cit. pág. 103.

47 AHPCO, 1611, Sección Protocolos Notariales, Legajo 9168 P, fol. 1041vº. Figuran además como alcaldes Antón de Molina y Cristóbal de Heredia, como veedor Ginés Martínez y como escribano Juan Pérez de Mora, cargo que había desempeñado anteriormente en 1603, 1605, 1607 y 1609, véase VALVERDE, pág. 646.

48 VALVERDE, op. cit., pág. 193.

49 AHPCO, 1557, Legajo 12088 P, fol. 907; AHPCO, 1602, Sección Protocolos Notariales, Legajo 9168 P, fol. 1041vº-1043; AHPCO, 1605, Sección Protocolos Notariales, Legajo 12435 P, sin foliar; AHPCO, 1612, Sección Protocolos Notariales, Legajo 12444 P, sin foliar; sin embargo, en otros dos exámenes de 1612 de este mismo legajo sólo consta Ginés Martínez como alcalde.

la Congregación Juan Casas, llamado el Mozo (julio de 1575) y Ginés Martínez (10 de mayo de 1580)⁵⁰.

En opinión de Francisco Valverde, el cargo de veedor, “junto con el de hermano mayor y el de secretario, fue uno de los más importantes de cuantos rigieron la Congregación de San Eloy a lo largo del tiempo”; de acuerdo a las ordenanzas de 1533, los exámenes debían hacerse en su presencia y ante el escribano del concejo, puesto que eran cargos municipales y no de la cofradía⁵¹. Sin embargo, los exámenes que venimos citando ofrecen una realidad diferente; en el más temprano de todos (1557) aparecen consignados cuatro veedores, dos por la cofradía y dos por la ciudad, pero en los restantes la casuística es más variada, pues figuran uno en 1602 y ninguno en 1605, mientras que en los tres exámenes fechados en 1612 aparecen dos (examen de Lorenzo Vázquez) y ninguno en los otros.

En la documentación conservada de la congregación no constan veedores en fecha anterior a 1591, por lo que no hay referencias a los aquí documentados en 1557: Fernando de Jaén, Francisco de Palma, Pedro Gutiérrez y Pedro Damas. Sí constan en cambio Ginés Martínez y Hernando de Segovia, el primero elegido en junio de 1602 y el segundo en 1611; en cuanto a Fernando Alonso, es probable que sea el Fernando Alonso Gutiérrez que fue elegido en 1611⁵². Según puede observarse, algunos plateros, como Ginés Martínez, estuvieron siempre muy ligados a la corporación y desempeñaron en ella más de un cargo.

Además de los cargos mencionados, en los tribunales que juzgaban a los aspirantes a maestros aparece la figura del examinador. No hay muchas referencias con respecto al mismo, también denominado “aprobador”, ni a las funciones que le competían, puesto que no aparece recogido en la reglamentación del siglo XVI de la cofradía, circunstancia explicable por tratarse de funciones de tipo laboral y no asistenciales o religiosas. Las primeras referencias corresponden a los años finales del Quinientos y por entonces eran designados dos plateros para ejercerlo; paulatinamente este cargo quedó asimilado al de veedor⁵³.

50 ORTIZ JUAREZ, D.: “El libro registro...”, pág. 102 y 109. Creemos que Ginés Martínez puede identificarse con el nieto del platero Diego Fernández Rubio el mayor. Véase DABRIO, M. T.: “Diego Fernández, un platero cordobés de seis cabezas”. *Estudios de platería. San Eloy 2001*. Universidad de Murcia, pág. 63-64.

51 VALVERDE, op. cit., pág. 195.

52 VALVERDE, op. cit., pág. 633.

53 IDEM, pág. 209.

Sin embargo, la documentación manejada pone de relieve que el examinador era una figura netamente personalizada en la cofradía y sus funciones estaban diferenciadas perfectamente de las del veedor. En los documentos manejados aparecen ambos cargos, figurando uno o dos plateros como veedores, y siempre un solo examinador. La excepción la ofrece el examen de Luis Sánchez, fechado en 1557, donde no consta el examinador, aunque sí se nombran dos parejas de veedores, Fernando de Jaén y Francisco de Palma “como veedores en la dicha cofradía” y Pedro Gutiérrez (también se le dice Fernández) y Pedro Damas “como veedores en el oficio de plateros de la dicha ciudad”⁵⁴. También se hace constar que el examen se realizó ante Diego Fernández, “platero escribano de la dicha cofradía”, pero no hay ninguna alusión a las posibles funciones que pudieran haber ejercido los veedores. Cabe en lo posible que Pedro Gutiérrez y Pedro Damas actuaran como examinadores, dado que representaban a la ciudad, sobre la cual recaía el control laboral de los diferentes oficios. Paulatinamente, esta función sería también absorbida por la congregación.

Constan con labores de examinador Jerónimo de la Cruz, Andrés Ortiz, Juan Ruiz Tafur y Martín Sánchez de la Cruz. Salvo el primero, del que ya se ha hecho mención, los otros maestros aparecen ahora por vez primera. Ni Ortiz ni Ruiz Tafur figuran como miembros de la congregación, pero este último desempeñó los cargos de prioste en 1598 y veedor en 1602⁵⁵. En cuanto a Martín Sánchez de la Cruz, destacado artífice de la primera mitad del Seiscientos, era hijo de Jerónimo de la Cruz, siendo examinado y admitido en la cofradía en noviembre de 1578, de la que llegará a ser prioste en 1621⁵⁶.

54 AHPCO, 1557, Oficio 23, Sección Protocolos Notariales, Legajo 12088 P, fol. 907-908.

55 VALVERDE, F: op. cit. pág. 632 y 642.

56 ORTIZ JUAREZ, D: “El libro registro...” pág. 75; IDEM: “La platería cordobesa...”, pág. 239. DABRIO, M. T. : “La colección de platería del monasterio del Cister”, En *Apotheca*, 6*, Córdoba, 1986, pág. 109-110. VALVERDE, F: op. cit. pág. 632.

A PROPÓSITO DE UN BUSTO-RELICARIO DE SANTA LUCÍA

NÚRIA DE DALMASES
Universidad de Barcelona

No hace mucho tiempo, intentando pasar una distraída tarde por los entresijos y recovecos de las colecciones artísticas barcelonesas, tuve ocasión de contemplar un busto de plata de singular belleza que embriagó totalmente mi percepción visual y vivificó mi adormecida sensibilidad de aquella tarde: una joven doncella de elegantes facciones clásicas y mirada serena, elegantemente ataviada y con aureola de santidad, me miraba con insistencia invitándome a penetrar en sus interioridades artísticas. Nunca pensé que pudiera ofrecerme tanto.

A la primera lectura, superficial, ya me dijo su nombre, el año de realización y el centro obrador de donde procedía. Se trataba de un busto-relicario de Santa Lucía, fechado en 1588, que mostraba en el ángulo inferior izquierdo de su vestido la marca de población de la ciudad de Tortosa. ¡No se podía pedir más! Pude, también, observar que el nimbo de santidad estaba más alto de lo habitual, lo cual hacía más esbelta su figura, que los ojos eran de vidrio, de ahí la insistencia de su mirada, y que un medallón de marfil ocultaba el lugar original de unas desconocidas reliquias de Santa Lucía; además, unos largos pendientes y un broche, todo con pedrería, contribuían a enmarcar e iluminar la tonalidad ocre-rosácea de su rostro. Parecía como si una *madonna* italiana personificara esta imagen de Santa Lucía.



Lámina 1. *Busto-relicario de Santa Lucía. Aspecto actual.*
(Foto: Nuria de Dalmases).

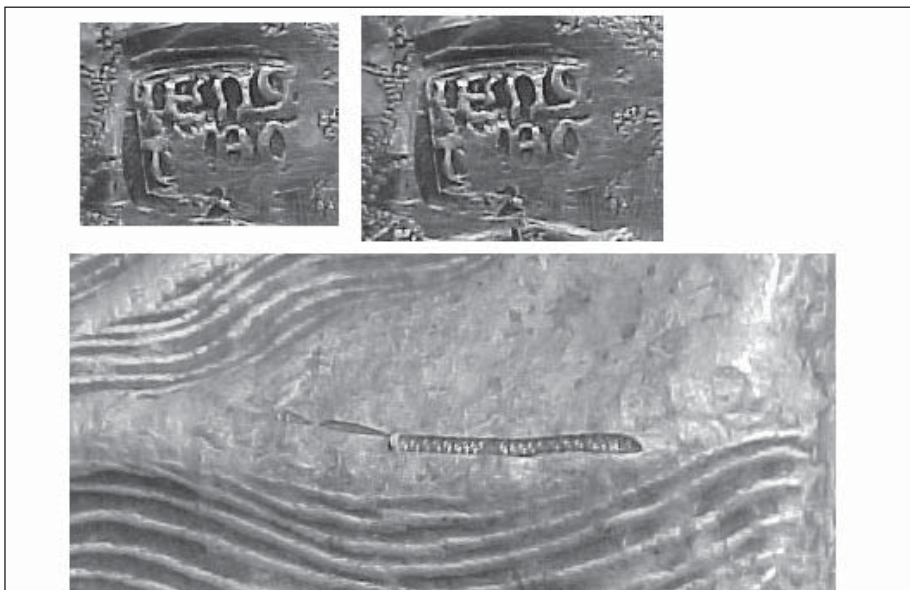


Lámina 2. *Punzones del busto-relicario de Santa Lucía.*
(Foto: Nuria de Dalmases).

Pasando a una segunda lectura, más técnica, podríamos decir que la santa en cuestión está realizada en plata dorada, parcialmente repujada y cincelada, con motivos ornamentales burilados y punteados al ácido, y muestra encarnadura facial. Mide 55,7 x 45 x 30 cm y pesa 3600 kg. Su estado de conservación es, asimismo, perfecto y, tal como se ha mencionado, procede de un taller tortosino según evidencia la marca de población, DER/TUA, abreviatura en plena correspondencia con DERTUSA, o nombre romano de la ciudad de Tortosa. La obra, sin un análisis más detenido, podría fecharse dentro del último cuarto del siglo XVI merced a la inscripción que ostenta el friso corrido sobre el cual se sustenta el busto: “Sancta Llusia ora pro nobis se feu an 1588”. Estilísticamente se correspondería, dejándonos guiar por los valores dominantes (friso con inscripción en letras capitales, busto delimitado por la línea de los hombros, blusa plisada y vestido de brocado con escote cuadrado, limitado con cenefa de perlas, y nimbo de doble círculo con ovas radiales) con una forma artística dentro de unas constantes pertenecientes al gusto renacentista, si bien tendríamos que precisar la persistencia de unos modelos y técnicas de características góticas en el tratamiento y compo-

ción de la cabeza. A continuación, en el análisis de la pieza reemprenderemos esta cuestión.

Realizando ya una tercera lectura, más analítica, hemos podido observar que estructuralmente el busto de Santa Lucía se compone de dos partes ensambladas una dentro de la obra (la cabeza se insiere en el busto) justo en la línea del óvalo que se percibe en la camisa y en los cabellos al empezar el busto. La elevación poco usual del escote de la camisa y la bordura en cordoncillo grueso disimulan el efecto exterior del ensamblaje; los remaches y las pestañas de fijación, junto con el grueso de la plata sobrante, a modo de costura, son de fácil apreciación en el interior y, a su vez, la cabeza consta de dos partes trabajadas en procesos separados y acopladas siguiendo la línea de los cabellos: una, la máscara facial del anverso, cuello incluido, y la otra, la caperuza de los cabellos que incluye la parte posterior de la cabeza y del cuello más los pabellones auriculares. El sistema técnico de acoplamiento de estas dos últimas partes es semejante al utilizado entre la cabeza y el busto.

La cabeza nos muestra la figura de una doncella de facciones ovaladas, nariz recta y afilada, labios estrechos de comisura recta y ojos muy abiertos que en origen debieron formar parte integrante de la máscara facial; las orejas sobresalen encima de un peinado plano, partido con raya en medio y suavemente ondulado, logrado con incisiones de buril bastante marcadas; un orificio de fijación de una corona de círculo nos hace pensar que la aureola actual no es la original, si bien se corresponde con un modelo común dentro de los siglos XV-XVI; lleva, también, incorporados en los lóbulos auriculares unos pendientes articulados en cuatro colgantes de oro con cuarcitas y puntas verde esmeralda del siglo XIX y en el escote un pendiente más pequeño sin el engarce superior, semejante a los citados pero de oro y amatistas. Formalmente, esta cabeza parece proceder de la copia de un modelo de madera tallada, con todas sus convenciones y limitaciones (frontalidad, rigidez, mirada fija y distante, bidimensionalidad y carencia de efectos volumétricos), muy de acuerdo con las pautas expresivas de las imágenes de talla pertenecientes a la escultura catalana de mitad del siglo XIV, caracterizada por un predominio de las formas italianizantes. Se podría proponer la posibilidad de que su modelo escultórico estuviera relacionado, en parte, con la obra del actual retablo mayor de la catedral de Tortosa, de madera policromada, iniciado a partir del año 1351 y con el que presenta similitudes formales: facciones estereotipadas, concepción plástica lineal, volumen reducido, repujado suave y cincelado muy definido.



Lámina 3. *Busto-relicario de San Eulalio de la catedral de Tortosa.*
(Foto: Instituto Amatller. Barcelona).

El busto, montado sobre un friso corrido de características clásicas pero sencillo, está vestido según las trazas de la moda italiana de los siglos XV y XVI, de acuerdo con la factura propia de las artes renacentistas. Muestra blusa de brocado, a partir de roleos de hojas y caulículos rebajados al ácido, con una cenefa de pasamanería formando una escotadura cuadrada, y la camisa fruncida con cordoncillo superior, donde, al igual que en el centro del escote, llevaría una pequeña aplicación ornamental, hoy desaparecida. Este busto es de ambientación renacentista, tal y como su cronología tardía indica, pero su tratamiento formal está dentro de la continuación de unas premisas de taller adquiridas a lo largo del tiempo que mantienen un linealismo, un volumen y unos motivos ornamentales muy planos, un repujado muy suave, casi inexistente, y un cincelado muy definido, dentro de la tradición técnica de la segunda mitad del siglo XIV desarrollada y ampliada durante el siglo XV. Si lo comparamos con el cuerpo del busto-relicario de Santa Cándida, de la catedral de Tortosa, de finales del siglo XV y obrado en Barcelona, observaremos que es muy semejante en el despiece de los hombros y en las cenefas ornamentales, ya que ambos comparten las mismas medidas, pero el tratamiento de Santa Cándida es más limpio, más volumétrico y más expresivo en la inclinación del cuello y tratamiento facial al tratarse de un conjunto unitario. Creemos que, probablemente, el busto de Santa Lucía estuvo supeitado a las características, o al modelo, de una cabeza-relicario anterior y este hecho condicionaría su falta de libertad técnica en el modelado. La melena debe continuar y parecer de un único conjunto, dado lo cual continúa aplastada sobre los hombros y el busto no adquiere el volumen que le correspondería por la fecha en que se realizó, el año 1588. Basta observar el busto-relicario de San Eulalio, también de la misma catedral y fechado en 1551, cuya cabeza y vestido ostentan las marcas de Tortosa, DER y DER/TUA, para comprender los condicionantes a los que estuvo sometido, treinta y siete años después, el platero que trabajó en el último tercio del siglo XVI el busto de Santa Lucía. En la actualidad, éste lleva añadido en el óculo central correspondiente a la exposición y visualización de la reliquia de la santa, hoy desaparecida, un medallón circular con roleos de acantos que parece proceder de un historicismo de principios del siglo XX, en cual enmarca un objeto suntuario, de marfil pintado, completamente al margen de cualquier relación con el conjunto. Esta placa, de marfil calado y dispuesta de manera reversible, representa a San Juan Bautista y a Santa Cecilia y parece tratarse de un



Lámina 4. *Busto relicario de Santa Cándida de la catedral de Tortosa*
(Foto: Instituto Amatller. Barcelona).

objeto italiano dentro de las tradiciones plástico-pictóricas de los talleres florentinos y venecianos de finales del siglo XVIII o inicios del XIX.

Después de estas tres sugerentes lecturas se nos ha ido desvelando, paulatinamente, el misterio inicial del relicario de Santa Lucía a la vez que nuevos interrogantes nos plantean la posibilidad de pertenecer a dos etapas cronológicas diferenciadas (la cabeza al tercer cuarto del siglo XIV y el busto en el último cuarto del siglo XVI), o bien de la utilización tardía de un modelo propio del arte gótico de la segunda mitad del siglo XIV, o bien de la reutilización de una cabeza-relicario, anterior, a la que se adaptó un busto en el siglo XVI.

Asimismo, la magnificencia de la pieza, junto con la presencia del punzón de Tortosa y la advocación de Santa Lucía, nos sugiere su posible pertenencia original al relicario de la catedral de Tortosa, rico, aunque mermado, en bustos-relicarios fechables entre los siglos XIV y XVII y en donde, casualmente, falta un busto-relicario de Santa Lucía. Las relaciones ya apuntadas con las características y modelos de talla del retablo mayor de la catedral, sumadas al hecho de que Santa Cándida, Santa Córdula y Santa Lucía son sus patronas mínimas y al conocimiento de que las tres santas tuvieron altar o capilla en la catedral románica y posteriormente en la gótica hacia el último cuarto del siglo XIV, en paralelo a la supuesta primera fase de realización del retablo del altar mayor, avalan la posibilidad de nuestras sugerencias. Cabe añadir que de Santa Córdula y de Santa Cándida sí se conservan en el tesoro catedralicio sus bustos. ¿Será el busto-relicario de la Santa Lucía que nos ocupa el de la santa de la catedral de Tortosa? Es muy probable. El tiempo nos lo dirá.

En fin, no me queda, por hoy, nada más que decir. A veces una tarde cualquiera puede proporcionar situaciones tan agradables como la que acabamos de relatar. Agradezco, en primer lugar, a Santa Lucía el haberme mantenido despierta mi percepción visual y, en segundo lugar, doy mis más expresivas gracias al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia por haberme invitado a participar en una acertada ofrenda colectiva para la próxima fiesta de San Eloy, al cual ruego que me ilumine a fin de poder acabar de concretar, en breve, el proceso histórico-artístico de este hermoso busto-relicario de Santa Lucía.

NOTAS ACERCA DEL ESTUDIO DE LA PLATA EN EL SIGLO XX. UNA APORTACIÓN: “TALLERES DE ARTE GRANDA”

GERARDO DÍAZ QUIRÓS
Universidad de Oviedo¹

DE LA PLATERÍA EN EL SIGLO XX

Superada al menos en el plano teórico la distinción entre *artes mayores* y *menores*, y si bien es cierto que el mundo de la plata ha entrado desde hace años en la nómina de materias que merecen la atención detenida de los historiadores del arte, alcanzando en España –al decir de Cruz Valdovinos, uno de los investigadores que más ha aportado a su conocimiento– “gran desarrollo y notable nivel”, aún evidencian sus estudios un desequilibrio respecto a otras *artes*; al menos en el aspecto cronológico. A pesar de las tempranas invitaciones al estudio de otras épocas², una revisión de la bibliografía

1 Gerardo Díaz Quirós realiza su tesis doctoral *Félix Granda Buylla y Talleres de Arte: un siglo de arte sacro en España* bajo la dirección de la Dra. M. Cruz Morales. Disfruta de una beca predoctoral otorgada por la Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias y está adscrito al Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo. En dicho departamento alcanzó la suficiencia investigadora tras la defensa del Trabajo de Investigación *Arte y Liturgia: la producción de “Talleres de Arte en Asturias (1891-1936)”*; trabajo del que proceden buena parte de los datos manejados en este artículo.

2 CRUZ VALDOVINOS, J.M., “La platería española en el siglo XIX: estado de la cuestión, nuevas aportaciones, propuestas de investigación” en *Actas del Congreso de Historia del Arte*, 1978.

existente sobre el tema o la imagen proyectada por grandes exposiciones de particular éxito pudiera llevar a pensar que la tradición del trabajo de la plata prácticamente desaparece con el siglo XVIII. En el mejor de los casos, los trabajos de síntesis –incluso los que son, por otra parte, modélicos– suelen ofrecer una suerte de coda con algunas piezas del siglo XIX o contados ejemplos del XX vinculados de forma más o menos directa a movimientos como el Modernismo, que por sus propias características, han tenido una estrecha relación con las llamadas artes decorativas. El interés por completar los estudios de otras épocas mejor conocidas en lo que a arquitectura, pintura o escultura se refiere; la importancia adquirida por la platería en determinados períodos –con su punto más álgido en los siglos del Barroco– y la existencia de no pocos nombres propios merecedores de ser rescatados para el listado de los artistas está en la base de esta elección. Por supuesto, la historia, y muy especialmente la coyuntura de la Iglesia católica –gran mecenas para los trabajos en plata– tras la caída del Antiguo Régimen, adquiere un peso importante en esta visión y le confiere una base ciertamente fundada. Los cambios producidos en el panorama social y político que abren paso a la época contemporánea afectarán intensamente a una institución que había gozado de una marcada influencia en todos los órdenes de la sociedad y, por supuesto, de una extraordinaria capacidad económica. La Iglesia que saliera de Trento dispuesta a dar testimonio de su triunfo cerraba el portón de una época que Jungmann definiera como “la última coyuntura tal vez en la historia en la que el pensamiento católico se sintió con fuerzas para incorporar a las manifestaciones eclesiásticas toda la riqueza de la cultura”³, pero ni mucho menos desaparecía. Para España, la omnipresencia de la *cuestión religiosa* a lo largo de la agitada decimonovena centuria habla también del peso de la institución y el papel de la Iglesia tras la Guerra Civil reeditará en cierto modo el carácter triunfal mencionado, y con él la materialización de ese triunfo en diferentes formas de las que las artes no quedan al margen.

Por más que resulte obvio decirlo, en los siglos XIX y XX el culto permanece, y con él la necesidad de un ajuar litúrgico a la altura del misterio celebrado y nutrido de piezas dignas como para ser receptáculo de la divinidad misma en su presencia eucarística. Los cambios en los sistemas de producción y la incorporación de la máquina a la creación de objetos antaño

3 JUNGSMANN, J.A., *El sacrificio de la misa. Tratado histórico-litúrgico*, Madrid, 1963, p. 179.

asociados a la labor artesanal o al taller del artista, unido a la merma en la capacidad económica de la Iglesia y a cuestiones como la necesidad de devolver al culto con urgencia determinados templos saqueados o destruidos – una constante tras las revueltas sucedidas repetidas veces en la España del siglo XX acrecentada en la contienda iniciada en 1936– llevará a la adquisición frecuente de piezas de muy escaso valor; a la producción seriada y al abandono de materiales nobles como la plata. A pesar de todo y como siempre, la descalificación global no está en absoluto justificada. Se fechan en el siglo XX obras realizadas en plata de extraordinaria calidad, están por estudiar pequeños talleres locales que mantuvieron en este siglo una actividad creadora –compartida en ocasiones con la meramente comercial– y se abre, como para otras épocas, la posibilidad de estudio de piezas foráneas, ahora si cabe con más medios⁴. La imagen del viejo obrador de plata puede haber variado –seguro que en menor medida las herramientas– y haberse hecho más laxa la vinculación a San Eloy, pero el oficio de platero sigue vivo en esta centuria.

Justo es reconocer también que algunos pasos se están dando y que van apareciendo referencias, descripción y documentación de piezas –de las que son testigo estas mismas páginas en convocatorias anteriores– que habrán de llevar a un conocimiento mayor de la realidad de la platería en el siglo XX y que se han realizado valiosas monografías⁵.

TALLERES DE ARTE

Descollante en este marco resulta la producción de *Talleres de Arte*, *Talleres de Arte Granda* como reconocimiento al que fuera su fundador y director artístico por acuerdo de la Junta General Extraordinaria de la sociedad de 1 de junio de 1956⁶. La obra de los que en Madrid conocían como

4 Hasta donde conocemos en Asturias, por ejemplo, resultan altamente interesantes los trabajos de Pedro Álvarez, con tienda y taller en Oviedo, así como los de Luis Menéndez, también en la capital del Principado. Uno y otro introdujeron además piezas de origen francés que, en ocasiones, retocaron o aderezaron y que forman parte hoy del ajuar litúrgico de parroquias del entorno o del ajuar doméstico de familias acomodadas.

5 Sirvan de ejemplo las de la Casa Masriera o la producción de Cayetano González. Vid. DALMASES, N., *1900-1980, 80 ans de joies Masriera*, Barcelona, 2000; GARCÍA, M^a.V., *Orfebrería sevillana: Cayetano González*, Sevilla, 1992.

6 Archivo Talleres de Arte Granda, *Libro de Actas nº 2 de las Sesiones de las Juntas Generales de la Sociedad Anónima “Talleres de Arte” (1952-1997)*, f. 18 r.

los talleres del Cura, fruto de su trabajo a lo largo de más de un siglo –y aún en curso– se reparte por buena parte del territorio peninsular, Hispanoamérica y Estados Unidos, contando también con piezas de más o menos empeño en diferentes países europeos. Conocidos fundamentalmente por su producción de carácter religioso, por sus intervenciones de decoración y amueblamiento completo de templos y por su orfebrería litúrgica, *Talleres* tiene, sin embargo, una importante producción civil –menos conocida por el propio destino de las piezas, en su mayor parte en manos privadas–. De igual modo, aglutinando labores de escultura de bulto, hechura y policromía de retablos, pintura mural, sobre lienzo y sobre tabla, talla y ebanistería, mosaicos, cerámica y mayólica, fundición, esmaltes e incluso vidriería, tejidos y bordados, se puede decir que es con el concurso de la orfebrería donde dará algunos de los mejores y mayores frutos.

Si se presenta la producción de estos talleres como particularmente representativa de la platería del siglo XX es, además, por los aspectos que singularizan su producción y que la enraízan de forma extraordinaria con el siglo. No estamos ante la pervivencia de un taller de platero que traiga al siglo XX la estampa de otros tiempos, sino de una forma de trabajo nueva, acorde a los profundos cambios producidos en la sociedad y cuyo análisis debe realizarse teniendo en cuenta aspectos hasta ahora no barajados.

De Fernando el Santo a La Garena. Aproximación histórica

Ordenado sacerdote en Asturias y tras haber realizado ya alguna estancia en la capital, Félix Granda⁷ (Pola de Lena, Asturias, 1868 – Madrid, 1954) solicita ser incardinado en la diócesis de Madrid-Alcalá en noviembre de 1899, manifestando que “desea continuar sus estudios de pintura residiendo en esta Capital, en la cual como en ninguna otra de España pueden ocasiones y medios más a propósito para sus fines”⁸. Más que casualidad es que ocupe entonces la sede madrileña como Arzobispo-Obispo José María de Cos, al que Granda había conocido en Asturias y que habría de manifestar andando el

7 Para una mayor profundización en su biografía *vid.* DÍAZ, G., “Aproximación a la orfebrería de Covadonga: las obras de *Talleres de Arte* para el Santuario”, RIDEA, Oviedo, 2001. y AA.VV., *Covadonga. Iconografía de una devoción*, Covadonga, 2001, pp. 396-409.

8 Archivo Diocesano de Madrid. Curia, personal antiguo. Carta autógrafa de solicitud de incardinación de D. Félix Granda en la Diócesis de Madrid-Alcalá.

tiempo su papel como animador de la carrera artística del asturiano. Ese mismo año de 1899 Félix Granda había sido galardonado en la Exposición Regional de Gijón con medalla de oro en la sección de pintura, su principal ocupación como artista hasta el momento.

Reside, según parece, en la calle *Fernando el Santo*, dedicado a completar su formación y realizando sus primeras obras. Con el apoyo económico de los Sampil y sin duda animado por sectores eclesiásticos y de la burguesía industrial asturiana se inicia en 1903 un proyecto de más altos vuelos. Adquiere en esa fecha un palacete edificado en una finca de la zona del Ensanche, concretamente en el Paseo Izquierdo del Hipódromo⁹, que será desde entonces vivienda del artista y parte de su familia, al tiempo que primera sede de *Talleres de Arte* (Lám. 1); denominación que hoy parece francamente general y hasta vaga, pero que se enmarca en toda una tendencia de época¹⁰. Todo invita a pensar que ya en este momento se albergaba la idea de poner en marcha un gran taller capaz de satisfacer con dignidad la demanda de todo tipo de piezas artísticas; un gran taller con profesionales de diferentes disciplinas como para abordar proyectos de *decoración* de interiores con un sentido de unidad y totalidad. Como era de esperar, los espacios de lo sacro y los objetos empleados en el culto divino merecerán particular atención.

Es de suponer que la sección de platería –aglutinando *platería de plata* y *platería de oro*– fuese de las primeras en ponerse en marcha; de un lado por el interés ya señalado en la producción de piezas de carácter litúrgico, y de otro porque la colección con la que contaba la casa –y mostraba en vitrinas de caoba colocadas en salas de la planta noble del Hotel de las Rosas a modo de exposición ya en la primera década de siglo¹¹ (Lám. 2)– era

9 Archivo *Talleres de Arte Granda*. Escritura de 1 de mayo de 1903 ante el notario D. Dario Bugayal y Araujo.

10 Piénsese al respecto, por ejemplo, en los talleres de imaginaria que existían por esas mismas fechas en Olot con nombres como *El Arte Cristiano*, *Las Artes Religiosas*, o *El Arte Católico*, *El Arte Moderno*, *Las Artes Decorativas*, *El Arte Español*, *El Arte Modelo* que surgirían años después. No descartamos, por otra parte, que el éxito del primer taller otolotino pesase en la decisión de iniciar en Madrid una versión profundamente *corregida y aumentada*.

11 Para 1922 encontramos una descripción –con retórica de época– del material de estas vitrinas en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*: “En varios salones, y admirablemente expuestos en vitrinas, están algunos de los trabajos salidos de estos talleres.

“Bandejas repujadas y cinceladas maravillosamente con motivos ornamentales de los más variados, cajas de plata de interesantes dibujos y dignas de guardar las alhajas de una reina, joyas



Lámina 1. «Talleres de Arte», sección de cincelado en el Hotel de las Rosas a principios del siglo XX.

de extraordinaria calidad; calidad que quedó puesta de manifiesto precisamente en la Exposición Nacional de Arte Decorativo que organizó el Círculo de Bellas Artes de Madrid en mayo de 1911¹², al merecer el conjunto presentado por Félix Granda la Medalla de Oro. Subrayó la crítica de la época el interés de

admirablemente hechas, en las que las piedras estaban montadas combinando los colores y formando caprichosos dibujos.

“Cruces llenas de inscripciones y figuras simbólicas representando en ellas asuntos del Antiguo y Nuevo Testamento, o motivos tomados de la naturaleza; Custodias riquísimas en lo que todo es en ellas simbólico (...)”

“Los vasos sagrados que también se exponen en estas vitrinas, o sean los cálices y copones, unos de plata, otros de oro y algunos enriquecidos con esmaltes o piedras preciosas, por su simbolismo se indica el uso a que son destinados” (A. De C y O., “Visita a los Talleres de Arte del Sr. Granda Buylla”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Tomo XXX, Madrid, 1922, p. 70).

12 El Círculo de Bellas Artes, que había creado recientemente la sección de Arte Decorativo en su organigrama, cuidó de forma extraordinaria la organización de esta muestra, dejando la dirección en manos de Pedro Antonio Villahermosa. El resultado fue un clamoroso éxito en todos los órdenes que abre una nueva etapa en España para las llamadas *Artes Menores*. Vid. TEMES, J.L., *El Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1880-1936*, Madrid, 2000, pp. 162-164.



Lámina 2. «Talleres de Arte», vitrinas con artículos de platería. Sala de exposición permanente en el Hotel de las Rosas. 1911.

la labor de plata¹³, mereciendo ser destacada la opinión de Rafael Doménech, director de la Escuela de Artes Decorativas y autor de un catálogo de la exposición en colaboración con la revista *Monografías de Arte* que se convirtió en un verdadero tratado sobre el tema. “Don Félix Granda —escribe— ha organizado en Madrid un taller de Artes decorativas especialmente aplicadas al culto católico, digno de todo encomio. Supone una labor llena de inteligencia, voluntad y buen gusto, a la cual no se le deben regatear los aplausos de unos y el favor de otros. Los trabajos de orfebrería son, por lo regular, excelentes. Sus composiciones (en cruces, custodias y báculos) están ins-

¹³ “Exposición de arte decorativo”, *La Ilustración Española y Americana*, nº XXVI (1911) p. 26.

piradas en un alto y poético sentido de los textos sagrados; la ejecución está hecha con grandes primores de técnica y dominio del material, sin forzar, por lo regular, las condiciones expresivas de éste y aquélla. ¡Lástima grande que la falta de esmaltes en algunas de las obras expuestas no haya realzado toda su hermosura!”¹⁴; falta esta última a la que el sacerdote asturiano se encargaría de poner remedio poco después, introduciendo una sección de esmaltes en el taller e incorporándolos en diferentes formas a las piezas.

En el mismo local de la Exposición pronunció el artista una conferencia¹⁵, probablemente exponiendo las ideas en torno al arte sacro que había redactado para su obra *Talleres de Arte*,¹⁶ una suerte de catálogo ilustrado de las instalaciones y algunas de las obras más representativas salidas de los talleres. Conocemos dos versiones de este primer catálogo, una de las cuales desarrolla particularmente el capítulo de platería.

Preocupado por los problemas de orden laboral que se planteaban y creemos que muy influido por las disposiciones al respecto de León XIII, Félix Granda piensa en traspasar el negocio, de lo que le disuaden, subrayando lo que tiene de enorme beneficio para la Iglesia, entre otros el que habría de ser Cardenal Guisasola. Así, el 14 de abril de 1913 *Talleres de Arte* se convierte en Sociedad Anónima Mercantil con un capital social de setecientas mil pesetas y teniendo por objeto “la fabricación de artículos de orfebrería en toda clase de metales; la talla y trabajo de maderas para esculturas, parquets,

14 DOMÉNECH, R., *Exposición nacional de arte decorativo*, (Extracto de la revista “Pequeñas Monografías de Arte”), Madrid, 1911, p. 96. En la obra se incorpora una amplia colección de imágenes en las que se reproducen obras de *Talleres de Arte*.

15 “En la exposición de arte decorativo ha dado una conferencia sobre orfebrería y cultos religiosos el laureado sacerdote asturiano y expositor D. Félix Granda y Buylla, siendo muy aplaudido”, se puede leer en *Asturias, revista mensual ilustrada. Órgano del Centro de Asturianos*, nº 312, (1911) p. 127.

16 GRANDA, F., *Talleres de Arte. Hotel de las Rosas*, Madrid, 1911. Las páginas finales, de sentido claramente comercial, informan de los trabajos que la empresa puede abordar y de las condiciones de pago y transporte; que se presenten estas indicaciones redactadas en castellano y francés es, sin duda, significativo y habla de la intención de introducirse en un mercado como el de Francia, en esas fechas con muchas posibilidades potenciales en tanto que las ideas de Próspero Guéranger habían calado con fuerza y la liturgia, teñida de un punto de esteticismo, demandaba gran cantidad de objetos para el ejercicio del culto.

Con anterioridad, en 1903, había salido de imprenta un opúsculo en colaboración con Antonio María Valdés a propósito de la apertura al culto del templo de Santo Tomás de Avilés. Aprovecha también Félix Granda sus páginas para sintetizar el espíritu que anima su obra y exponer las claves iconográficas que explican su creación en dicho templo. Vid. GRANDA, F., VALDÉS, A.M., *Ligeros apuntes acerca del nuevo templo de Santo Tomás*, Avilés, 1903.

decoración, etcétera; la decoración por la pintura o cualquier otro medio de edificios, retablos, habitaciones, etcétera; y en general cuantas obras se juzgue convenientes, en beneficio de sus intereses a juicio del Consejo de Administración, aunque no estén específicamente determinadas en el presente artículo”¹⁷. Forman el primer Consejo de Administración, además de Félix Granda, que actuará de director artístico, Félix e Ignacio Herrero, junto con Wenceslao y Manuel Serra.

Son los años veinte y primeros treinta tiempo de intensa actividad y de algunas de las y mejores obras, produciéndose un freno con la Guerra Civil que se tornará importante auge tras la contienda y a pesar de las restricciones de energía y material y los problemas de mano de obra como consecuencia de la coyuntura postbélica.

Tras la muerte de Félix Granda la empresa queda por un tiempo liderada por miembros de la familia, pero termina por pasar a manos de la Obra que fundara Escrivá de Balaguer, a quien Félix conocía y admiraba y cuyos idearios encajaban perfectamente. Encontrar el rumbo no le resultó fácil a la nueva dirección, que sufrió además los profundos cambios que para el arte sacro produjo el Concilio Vaticano II. Con todo, la empresa fue capaz de mantenerse y parece afianzada en los últimos años, con la conciencia al menos de que debe abrirse a nuevos lenguajes plásticos a pesar de la realidad conservadora del mercado. En las cuatro últimas décadas del siglo se produjeron varios traslados, desde la sede primera del Hotel de las Rosas hasta el polígono de *La Garena*, pasando por Ramírez de Arellano y la zona de Barajas.

Organización del trabajo en los talleres. La sección de platería en la primera mitad del siglo XX¹⁸

De nuevo usaremos palabras de Demetrio Zurbitu para evocar el ambiente de trabajo de *Talleres*: “Zumban los tornos, rechinan las sierras, tunden los mallos de los tallistas, crepitan los cinceles de los repujadores. Porque no hay forma de arte decorativo que no tenga aquí sus artífices. Se forjan hie-

17 Archivo *Talleres de Arte Granda*. “Escritura de constitución de *Talleres de Arte como Sociedad Mercantil*” de 14 de abril de 1913, ante el notario D. Darío Bugayal y Araujo.

18 Acotamos aquí en lo cronológico por razones de espacio. La época seleccionada responde a la más brillante desde el punto de vista artístico y se corresponde prácticamente con la vida artística del fundador.

rros y se repujan cobres; se montan gemas y se cincela el oro; se funden esmaltes y se cuecen porcelanas, se labran mosaicos y se funden bronce; se talla el marfil y la madera, y se esculpen los mármoles y las piedras; y lo mismo humea la cera perdida en la fundición de diminutas figurillas, que fraguan en los moldes las grandes piezas destinadas a obras decorativas de gran envergadura...”¹⁹; un *crisol casi wagneriano*, como ha escrito José Francisco López²⁰ que es una constante a lo largo de toda su historia. La empresa se organiza por talleres –hemos definido a *Talleres de Arte* como *taller de talleres*²¹– que suelen tener a cargo a un director o maestro que coordina el trabajo de los operarios de plantilla y que suponemos se encarga también de parte de la formación de los aprendices. Téngase en cuenta que entraban en la empresa con frecuencia chicos muy jóvenes que eran formados a pie de obra, pudiendo incluso asistir a algunas clases especiales impartidas por las tardes. Sin formar parte del organigrama oficial de personal, afamados artistas colaboraron de forma más o menos intensa y continuada en el diseño o la ejecución de determinadas piezas. Es el caso de los escultores Capuz o Vicent o, una vez que se independice, de Juan José García para el trabajo del metal.

Cada uno de los talleres se organiza al tiempo en varias secciones, siendo las principales dentro del campo de la plata las de cincelado, repujado, fundición y dorado. Asociados a ellas estarían los trabajos de esmaltes y en ocasiones el engaste. Con el paso del tiempo y conforme crezca en importancia la producción de catálogo –y dentro de ésta la de los objetos de menor precio– adquirirá gran desarrollo la sección de *baños*.

Es necesario distinguir entre las obras que responden a una producción seriada y aquellas que son fruto de un encargo concreto y que pudieran definirse por tanto como *únicas*. Se debe tener presente, en cualquier caso, que aún estas últimas pueden llevarse a término combinando diferentes piezas que sí podían encontrarse en el repertorio frecuente de la casa. Si bien las primeras obras diseñadas en el Hotel de las Rosas probablemente fueron llevadas a cabo al modo tradicional, pronto se introdujeron métodos acordes

19 ZURBITU, D., *Op. cit.* p. 18.

20 LÓPEZ, J.F., *El Santo Sepulcro de Cartagena, imagen y símbolo*, Cartagena, 2000, p. 45.

21 DÍAZ, G., *Arte y Liturgia: la producción de “Talleres de Arte” en Asturias (1891-1936)*, Trabajo de Investigación dirigido por D^a M. Cruz Morales. Dep. de Historia del Arte y Musicología, Oviedo, 2000, p. 11.

al nombre de *empresa* y que probablemente aprovecharon la experiencia de la cercana industria militar. El gabinete de diseños y los dibujantes adquieren un papel si cabe más relevante, pues su trabajo ya no se reduce a plasmar creaciones nuevas, sino que son los responsables del diseño de *modelos*; de la creación de *tipos* –con especial atención a su despiece y a las indicaciones de fabricación–. No será, sin embargo, hasta pasada la mitad del siglo XX y una vez fallecido Félix Granda cuando se pueda hablar de verdadero *diseño industrial*. Alrededor de 1962, y con la entrada de personal proveniente de la industria de la automoción, se experimenta un profundo cambio en esta fase del trabajo. Delineantes y arquitectos técnicos sustituyen a los *artistas de mano alzada* para avanzar en eficacia *constructiva* pero perder en interés estrictamente artístico. Cada pieza de catálogo contará a partir de ahora con un plano que supera lo epidérmico y se preocupa de los aspectos técnicos, indicando con precisión secciones, grosores, calidades, tornillería, técnicas y un largo etcétera²².

No resulta fácil saber con exactitud el papel que en este complejo engranaje juega la figura de Félix Granda Buylla. Quizá consciente de sus propias limitaciones, el sacerdote nacido en Pola de Lena se va alejando progresivamente de los pinceles, asumiendo una tarea intensa de dirección artística para la que sí está extraordinariamente dotado. Los problemas que le plantea la pintura de gran formato desaparecen en el dibujo, que resuelve con particular agilidad²³ y, dada su condición de sacerdote, conoce en profundidad el sentido profundo y el universo de significados que rodean a las piezas de uso litúrgico, dominando, además, con singular soltura el riquísimo manantial temático de las Sagradas Escrituras y de buena parte de la literatura cristiana.

Solía Félix analizar pormenorizadamente cada una de las piezas cuya confección iba a ser iniciada, sobre todo si se trataba de una obra *de encargo*. Frecuentemente visitaba el que habría de ser futuro emplazamiento de la

22 Deseo agradecer en este punto la colaboración prestada por el empleado de TAG Félix Gutiérrez, de cuyo orden y meticulosidad me he servido para trazar la historia reciente de la empresa.

23 De entre los cientos de dibujos conservados que pertenecen al período en que su trabajo sin duda fue más intenso hemos creído reconocer, a pesar de que la mayoría no se encuentren firmados, los que proceden de su mano. Y es que la cuestión de las firmas es también compleja, pues hay datos que parecen indicar que pudo haber firmado obras realizadas por otros dibujantes, funcionando su firma con un sentido de *marca de la casa* similar al que apuntaremos para el marcaje de la plata. Confiamos en aclarar estas cuestiones tras realizar un estudio detenido de una parte significativa de los dibujos antiguos localizados en varias carpetas y planeros recientemente.

obra, pudiendo realizar mediciones y tomando notas. Iniciaba a continuación el diseño de la pieza, realizando sucesivos dibujos y bocetos –en estrecha colaboración con dibujantes y proyectistas–, trazando alternativas que luego podía comentar con el cliente y perfilando la iconografía, siempre ajustada a la función y carácter del encargo²⁴. Si tomamos en consideración lo escrito por El Barón de la Vega de Hoz para *Arte Español*, la revista de la Sociedad de Amigos del Arte, en 1916, debemos imaginar este proceso como especialmente intenso para el creador; “trazado el plan, el P. Granda forma el diseño no definitivo, pues constantemente le modifica, con impulso febril que le agita y sobresalta, hasta que consigue formar un proyecto que le satisfaga”²⁵, escribe. Importancia concedida al diseño, por tanto, que se explica por el carácter del trabajo posterior.

Rematado el diseño, el director reúne a los directores de las secciones e incluso a los artesanos que han de intervenir en el desarrollo material del mismo, haciéndoles partícipes de las ideas que encierra y detallando la compleja simbología frecuentemente empleada. Escucha al tiempo las indicaciones de los obreros, pudiendo incluso modificar el proyecto en atención a cuestiones técnicas. Se inician entonces los trabajos, que pueden ir creciendo de forma paralela en varias secciones del taller hasta montarse la pieza final.

Sin duda Félix realizaba un seguimiento diario del desarrollo de las piezas más relevantes; en palabras de su sobrina Maruja, “su primer trabajo por la mañana era recorrer y vigilar los trabajos”²⁶. Mr. E. Grimaud de Caux y Mackey, Procónsul Británico y corresponsal de *The Times*, del que Félix Granda inserta un artículo en su publicación *Talleres de Arte*, escribe al respecto que “a fin de que los operarios a sus órdenes secunden con habilidad sus ideas, procede con un riguroso método; jamás les permite comenzar una obra sin que sepan con anterioridad, minuciosamente, lo que habrá de ser en todos sus detalles y cual será su fin. En una palabra, instruye al obrero para que pueda apreciar el trabajo que hace, así como para sacar partido de todas sus energías”²⁷.

24 Como ejemplo concreto de esta forma de trabajo, remitimos a nuestros trabajos sobre las obras para Covadonga.

25 VEGA DE HOZ, B. De., “Los Talleres de Arte fundados por D. Félix Granda Buylla”, *Arte Español. Revista de la Sociedad de Amigos del Arte*, nº 1, Año V, Tomo III (1916), pp. 21-31.

26 Citado en: GALLEGU, T., Separata de la obra *El retablo de la Iglesia de San Isidoro de Dueñas*, Palencia, 1983.

27 GRANDA, F., *Talleres de Arte. Hotel de las Rosas*, Madrid, 1911, p. 16.

En la fase de diseño resultaron esenciales la biblioteca y la colección de piezas artísticas que se iba creando en los propios talleres por iniciativa de su director y de la que ya se enorgullece en los primeros años del siglo cuando afirma tener “siempre ante nuestros ojos los ejemplos del arte más refinado en representaciones gráficas y plásticas, una biblioteca muy escogida, formándose un museo de arte antiguo y moderno”²⁸.

Diferentes avatares entre los que se cuentan los numerosos traslados, la cesión de materiales a algunos de sus herederos por el mismo Félix Granda, la política de adquisiciones o el precario sistema de control y catalogación de los fondos llevado durante años hacen hoy francamente difícil reconstruir con precisión la biblioteca de *Talleres de Arte* y su crecimiento. Se conserva, en cualquier caso, un conjunto importante de carpetas de grabados, estampas, catálogos y repertorios de imágenes que, por sus fechas de edición, bien pudieron formar parte del núcleo originario de la biblioteca y que resultan del máximo interés. No entra dentro de las posibilidades de este trabajo un análisis detallado, pero quede siquiera apuntado que destaca el peso de lo francés, auténtico centro de referencia durante todo el siglo XIX y aún en las primeras décadas del XX para las artes, pero muy especialmente para el mundo de la decoración y del *gusto*, y de otro, la preocupación por el patrimonio artístico español, fuente de inspiración muy valorada en el ámbito de lo sacro²⁹.

Respecto a las antigüedades, y para el aspecto que nos ocupa, destaca la adquisición de piezas de orfebrería litúrgica, fundamentalmente custodias de época renacentista y barroca. Elementos rehechos cuyo original quedaba en los talleres, obras retiradas para la instalación de unas nuevas y conservadas u objetos traídos a restaurar y no recogidos por diferentes razones fueron dando cuerpo a una pequeña colección que proporcionaba en muchos casos ideas para el diseño de nuevas creaciones y que en ocasiones permite la reproducción fiel.

28 GRANDA, F., *Talleres de Arte*, p. 33.

29 De sobra conocido es que el trabajo a partir de estampas y grabados ha sido una constante durante siglos. Nada tiene, por tanto, de sorprendente ni de peyorativo que Félix Granda lo haga en una época en la que el grado de densificación de imágenes era mucho mayor.

Conscientes de su importancia para el arte español del siglo XX, la Fundación Félix Granda, que tiene entre sus objetivos la conservación, el conocimiento y la difusión del patrimonio de *Talleres de Arte Granda*, centra actualmente sus esfuerzos en la articulación de sistemas que permitan el acceso a éstos y otros fondos –documental, fotográfico, bibliográfico, de dibujos y de modelos– por parte de los investigadores sin que dejen de ser útiles a la empresa.

Esta forma de trabajo enlaza con una idea recurrente en la época a la hora de valorar el arte sacro: la de su carácter *anónimo*. En cierta medida como reacción a una producción artística heredera de la exaltación del individuo y de la búsqueda de aspectos como la originalidad que había desarrollado con énfasis el Romanticismo, se defendía la necesidad para lo sacro de sacrificar esta voluntad de marcar la diferencia mediante la plasmación de la genialidad en aras de un trabajo sincero empapado del fin al que sirve y sin más pretensión que la de satisfacer con la mayor dignidad las necesidades de un fin más alto como era el honor debido a Dios. En esta clave se lee el trabajo medieval y particularmente la obra de los talleres góticos y en este sentido se expresa nuestro artista cuando, refiriéndose al carácter de lenguaje del arte, defiende su uso “para hablar y enseñar á Cristo, y no para enseñarnos á nosotros mismos, y mucho menos para hacer alarde de nuestro lujo y vanidad”³⁰.

El artesanado medieval y la forma de trabajo gremial eran valorados también, fruto una idealización romántica, por lo que podríamos definir como *piadosa inocencia* de sus miembros e incluso por la propia salubridad del espacio de trabajo, a la que se dota de una serie de valores morales. Las condiciones laborales impuestas por el nuevo desarrollo industrial, la estructura deshumanizadora de los centros fabriles, la penuria de las condiciones de vida de los obreros y el cambio ambiental experimentado en no pocas ciudades hacían ver el taller del medievo como una verdadera *Arcadia* perdida. Algo de esto traslucen las palabras de Granda al subrayar la calidad de su centro de trabajo “en la parte más sana de Madrid (...) en unos edificios rodeados de jardines y donde los estudios, talleres y casas-habitaciones son amplios y el aire y la luz entran a raudales. Vivimos, dice, todos dentro de un medio de higiene moral y física”³¹.

30 GRANDA, F., *Talleres de Arte. Hotel de las Rosas*, Madrid, 1911, p. 32.

31 *Op.cit.* p.33. Más que retórica es esta afirmación de Félix, que en verdad se preocupó por levantar un centro de trabajo extraordinariamente acondicionado. Así se refleja en la documentación gráfica conocida y en los testimonios de cronistas de la época que tuvieron la oportunidad de visitar los talleres. “ Después de franquear la verja de entrada, el visitante se encuentra con un pequeño jardín lleno de flores, entre las que no faltan las que dan nombre al sitio (Hotel de las Rosas) (...) Varios grupos escultóricos repartidos con buen gusto por el jardín lo embellecen. Un soberbio pórtico da ingreso al estudio de pintura, y éste y algunos relieves que decoran los balcones son detalles encantadores y agradables de esta mansión de arte”, escribe A. De C.y O para el Boletín de la Sociedad Española de Excursiones en 1922 (*Op. cit.*, p. 69).

No menor debió ser la preocupación del director de *Talleres* por las condiciones laborales de sus trabajadores, estableciendo fórmulas de seguros de baja y enfermedad auténticamente pioneros.

En último término, nos encontramos también ante la materialización de lo que cada vez en mayor medida desde los primeros compases del siglo XX era un ideal estético: la integración de las artes. José Ramón Alonso lo sintetiza perfectamente al afirmar que “era fácil concebirlo como un mero ideal más o menos platónico común a tantos períodos, y por ello sin una virtualidad operativa clara. Pero aún admitiendo esa operatividad, eran dos las maneras en que esta integración artística podía producirse: objetiva o subjetivamente. Esto es, desde la propia personalidad del artífice, sujeto único que dominase las distintas técnicas artísticas; o desde la propia autonomía de la obra, objeto unitario que aúna en sí técnicas diversas y cuyo protagonismo trasciende la propia personalidad de los diferentes artífices sectoriales, en una especie de obra de arte colectiva, de “gesamtkunstwerk”.³²

En este contexto se explican las marcas de plata, que merecen un estudio independiente. La existencia de un punzón con las iniciales F/G a uno y otro lado de un Crismón, que parecen referir a piezas expresamente adscritas a Félix Granda, la norma de marcaje de *Talleres* pasa por remitir a *la casa*, ya sea –dependiendo de las épocas– con el punzón en el que aparecen las letras T/A asociadas a un tallo con triple flor de cinco pétalos, con el que presenta una T y una A enlazadas o con el actual de las iniciales TAG en disposición triangular.

Tipologías

Como ya se ha apuntado, aún cuando el peso de la producción de platería salida de *Talleres de Arte* recae sobre las piezas de uso litúrgico es verdaderamente interesante su obra civil, cuyo escaso conocimiento directo podemos salvar dada la riqueza del fondo fotográfico de la empresa³³. Sobre todo desde la primera década del siglo y hasta la Guerra Civil, se realizan piezas de menaje doméstico, bandejas, teteras y cafeteras, trofeos, lámparas

32 ALONSO, J.R., “El Modernismo y la integración de las artes” en MORALES, M.C., *El Modernismo en Asturias: arquitectura, escultura, artes decorativas*, Colegio Oficial de Arquitectos, Oviedo, 1989, p. 7.

33 Agradecemos la generosa colaboración de Gerardo F. Kurtz, especialista en inventariado, conservación y gestión de archivos fotográficos al que conocimos trabajando en los fondos que custodia la Fundación Félix Granda y que nos aportó información e ideas. Sin duda la memoria de su trabajo ofrecerá claves importantes para avanzar en el estudio histórico artístico de *Talleres de Arte* y pondrá de relieve la importancia de este material tanto desde un punto de vista fotográfico como desde otros ángulos.

y apliques, tabaqueras, cajas y joyeros, jarrones, así como placas conmemorativas, marcos, guardas para libros y otros encargos especiales. En muchos casos los trabajos alcanzan cotas de verdadero virtuosismo, sobre todo en la representación de escenas. Liberados quizá de la presión, asumida, pero presión al fin y al cabo, ejercida por ciertos estilos para los vasos litúrgicos, los diseños ofrecen en ocasiones rasgos que parecen inspirados en aspectos modernistas y hasta de la Secesión vienesa. Sorprendentes resultan, igualmente, las reproducciones de piezas antiguas –que remiten al tiempo a la demanda de este tipo de productos por parte sectores de la sociedad–.

“Aquellos objetos de culto que están en contacto inmediato con el cuerpo Santísimo de Cristo, deben ser objeto de nuestro más solícito cuidado”³⁴, afirma Félix Granda a modo de presentación de sus piezas para el culto católico, lo que nos lleva a recordar la trascendencia que para las artes tiene la hierofanía de la divinidad en su presencia sacramental. En la liturgia se supone una entrada real de Cristo en la historia y eso obliga a prepararle una morada digna, lo que lleva a proclamar, a su vez, que *Todo es poco para Dios*. Por supuesto que el artista-sacerdote conoce también la esencia espiritual del culto debido a Dios y la exigencia para con los hermanos proclamada por Cristo –“Dios quiere más que vasos de oro, corazones de oro”³⁵, escribe en otro momento–, y así lo confirman también diversos salmos empleados; pero cree justificados los ricos metales, las piedras preciosas o el esmerado trabajo artístico en tanto que *expresión de amor*. Por encima de la riqueza física, cuanto se destine al culto debe ser entendido como sacrificio de alabanza antes que como muestra de ostentación³⁶.

Dos grandes tendencias pudieran señalarse en la producción ligada al servicio del templo; de un lado aquella que tiende a la reproducción de modelos antiguos, abriéndose extraordinariamente además el abanico de posibilidades, y de otro la que emerge directamente de la capacidad creativa de Félix

34 GRANDA, F., *Catálogo de orfebrería*, Madrid, 1911.

35 *Ibidem*.

36 Obsérvese la prudencia de Félix Granda frente a posturas como la de Ruskin, que había defendido el lujo en los templos con rotundidad: “He dicho que nos mueve el ofrecimiento de cosas preciosas, meramente porque son preciosas, no porque sean útiles o necesarias. Es el espíritu que, por ejemplo, de dos mármoles bellos aplicables y duraderos por igual nos haga escoger el más costoso por serlos (...) Por consiguiente, es muy irracional y entusiasta y acaso mejor negativamente definido; todo lo contrario del sentimiento dominante en los tiempos modernos, que buscan producir los mayores resultados al mínimo coste” (RUSKIN, J., *Las siete lámparas de la arquitectura*, (1849), Madrid, 1987, p. 31).

Granda y su equipo y que consigue alcanzar formas muy personales partiendo de un eclecticismo entendido como única forma de permanecer conectado a la tradición.

El espectro de estilos susceptibles de ser imitados se extiende ahora, como decimos, poco menos que a cuantos constituyen la historia de las formas artísticas. En esa búsqueda de lo mejor para Dios la exageración barroca en otros casos denunciada no es vista como tal, apreciándose incluso los diseños rococó que se criticaban por su blandura en campos como el de la escultura. Así, el catálogo de Granda se nutre de numerosas piezas que reproducen con exactitud arqueologista obras consagradas o imitan estilos componiendo a partir de elementos diversos; es lo que el artista denomina *arte retrospectivo* y que aglutina copones, patenas y cálices que van desde modelos góticos de copa lisa y nudos con esmaltes a los de desbordado barroquismo, pasando por los tipos españoles del siglo XVI que se recrean en afiligranadas estructuras arquitectónicas góticas o la mayor contención de los diseños renacentistas, muy realizados sobre todo en plata en su color. Piezas especiales como los cálices con sobrecopa, ostensorios de pequeño formato, píxides o portaviáticos también son objeto de reproducción. En la orfebrería castellana, sobre todo en la burgalesa, de los siglos XV y XVI encontrará los modelos preferidos para la realización de cruces procesionales.

A lo largo del siglo XIX y durante buena parte del XX se mantiene el fervor eucarístico que potenciara Trento –precisamente de las constituciones tridentinas toma Félix Granda un párrafo a modo de exhortación a la veneración de las sagradas especies consagradas–³⁷, así como formas de piedad y una espiritualidad esteticista. Surgidos en terreno francés de Lila por iniciativa de la señora Temisier, los Congresos Eucarísticos Internacionales, con la variante nacional surgida poco después, sintetizan los rasgos esenciales del culto de la época. Grandilocuencia, movilización de masas, historicismo y eclecticismo forma parte de la estética vivida aún en el Madrid de 1911 con motivo del Congreso Eucarístico Internacional celebrado entre el 25 y el 30 de junio. En este contexto debe ubicarse la creciente demanda de objetos de culto y muy especialmente de sagrarios, expositores, arquetas eucarísticas, viriles, ostensorios y custodias. Detrás de muchos encargos estará la devoción de las clases altas y la capacidad económica de organizaciones piadosas

37 GRANDA, F., *Talleres de Arte. Hotel de las Rosas*, Madrid, 1911, p. 76.

de gran desarrollo en la época, como Adoración Nocturna, Adoración Perpetua, las Marías de los Sagrarios o las Adoratrices esclavas del Santísimo Sacramento³⁸.

Enfrentado a sus propios diseños, Félix Granda manifiesta de nuevo su pasión por las formas de la naturaleza, primera Creación de Dios, y por la expresión escrita y recordada de su palabra a través de los siglos, para seleccionar el vocabulario decorativo. “La Sagrada Biblia, la Iglesia en sus himnos y oraciones, nos ofrecen un tesoro inagotable de motivos y figuras (...) Las líneas, las luces y reflejos del oro, el brillo y color de las piedras preciosas, las rosas y los lirios, las pasionarias y las margaritas, los granados, la vid, las hojas y las flores, los peces y los pájaros, las aguas y las nubes, los signos y las cosas misteriosas que nos sugieren los Libros Santos, son las palabras con que balbuceamos el nombre del amado de nuestro corazón”, resume el fundador de *Talleres*, rechazando al tiempo ciertos motivos, como los signos heráldicos o las ampulosas inscripciones por considerarlos impropios de los objetos sagrados.

Pensados para tomar cuerpo sobre metales preciosos, para trazarse sobre el oro, la plata o el bronce con extraordinaria calidad en el cincelado o repujado, para enriquecerse con la incorporación de pequeñas figurillas de fundición, marfiles o esmaltes, los diseños del sacerdote asturiano despliegan con fluidez complejos programas iconográficos que se ajustan a la *dignidad, religiosidad* y sobre todo *simbolismo* de que hablara Zurbitu. Las Virtudes Teologales, los santos citados en el Canon de la misa, el sacrificio de Melquisedec –tema recurrente en Granda–, el humo del sacrificio, el anagrama de Cristo, el ciervo que como representación del alma busca la paz de Jerusalén, rosas como imagen de las llagas de Jesús, pasionarias, pajarillos en el nido, enraizados árboles, troncos, olas y nubes se encuentran entre los motivos más comunes (Lám. 3).

A MODO DE CONCLUSIÓN PROVISIONAL

La catalogación completa de las obras realizadas por *Talleres de Arte* –luego *Talleres de Arte Granda*, conforme se ha señalado– queda fuera de la capacidad individual. Su larga vida, su fecundidad, pero sobre todo su sis-

38 A partir de la consulta del *Libro diario* de *Talleres de Arte*, del que se conservan dos ejemplares, se podría componer el catálogo completo de este tipo de asociaciones e instituciones.

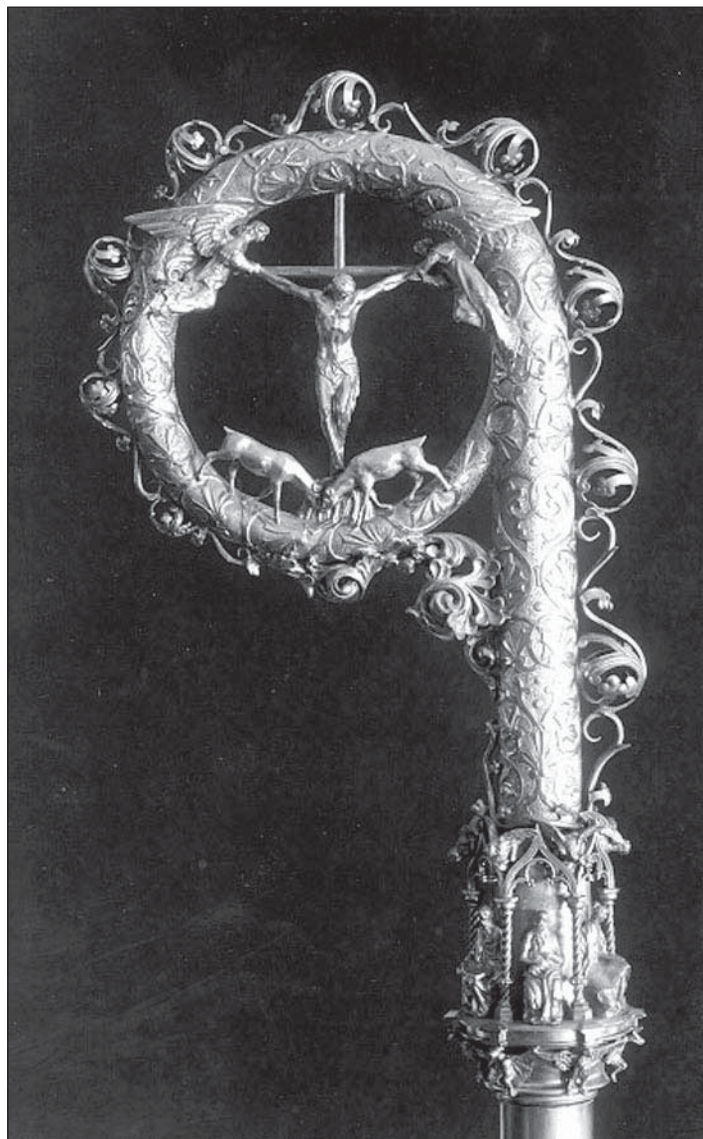


Lámina 3. «Talleres de Arte», remate de báculo, plata en su color.
Circa. 1920.

tema de producción y venta han hecho vastísimo el marco geográfico de localización, lo que dificulta seriamente su estudio. Aún cuando está claro que en muchos casos el interés artístico –si es que existe– radica en los diseños, la pieza aporta información de otra índole. Es por esto por lo que creemos que sólo cuando el fruto del trabajo de equipos de investigación centrados en áreas más pequeñas o de la catalogación de fondos de museos, catedrales y centros monásticos vaya saliendo a la luz será posible evaluar con precisión su obra. Ciertamente es también que la ausencia de un estudio general y el desconocimiento de la evolución histórica y estilística del taller, incluso en sus rasgos principales, ha dificultado hasta ahora esta tarea.

Como señalábamos en las conclusiones de nuestro primer acercamiento a los trabajos de esta casa³⁹, probablemente el secreto del éxito y del prestigio alcanzado por la firma radica en la capacidad del fundador, el sacerdote asturiano Félix Granda Buylla, para liderar un proyecto de sabio eclecticismo –entendido aquí más allá del estilo–; ecléctico en tanto que aglutina factores diversos y los conjuga hasta generar un producto diferenciado y acorde a la demanda. En el campo de lo sacro desarrolla una teoría de *dignificación* del arte que sea alternativa al *universo de quincalla* del que hablaban los cronistas para referirse al interior de los templos de la época⁴⁰; desde el

39 DÍAZ, G., *Arte y Liturgia: la producción de “Talleres de Arte” en Asturias (1891-1936)*, Trabajo de Investigación dirigido por D^a M. Cruz Morales. Dep. de Historia del Arte y Musicología, Oviedo, 2000.

40 Poco menos que obligada –por lo que tiene de representativa del sentir de su momento– resulta siempre que se trata la obra de Granda la cita de Demetrio Zurbitu. Redactadas a fines de la segunda década del siglo XX, sus palabras dan buena muestra de cual era la percepción que desde ciertos sectores se tenía del arte sacro: “Dijérase que los artistas han cedido su puesto a los marchantes; parece que la preocupación del escultor o del orfebre no ha sido producir un objeto bello, que inspire la piedad; sino crear un modelo industrial que pueda multiplicarse por docenas. La talla noble del mármol y la madera ha quedado arrinconada ante la invasión de la pasta cómoda y plebeya. Lámparas y candelabros, y lo que es infinitamente más triste, cálices y copones entren muchas veces con toda propiedad en la categoría de la quincalla; y en esta inundación de objetos tan profanos y vulgares por su forma como mezquinos por su materia, es inútil buscar ni un atisbo de inspiración religiosa ni el recuerdo siquiera del respeto que merece el noble destino para el que han sido forjados: el decoro de la casa de Dios y la participación en el más augusto sacrificio (...)Es imposible que un alma religiosa y que a la vez sienta el arte pueda ver en paciencia cómo la deformidad y la ramplonería triunfan en la decoración de las iglesias y en los objetos destinados al culto. Dedicar al servicio de Dios lo que apenas se aceptaría para el servicio de los hombres le ha de parecer forzosamente una profanación, una blasfemia; y si él se cree capaz de hacer algo con el pincel o con la gubia, es seguro que tratará de emplear su habilidad en la dignificación del objeto litúrgico”. Vid. ZURBITU, D., *Los “Talleres de Arte”* y la renovación del arte litúrgico, Madrid, 1929, pp. 7, 9.

sacerdocio ofrece la seguridad de una fe entonces reclamada para el arte al servicio del culto y la formación como para trenzar programas iconográficos complejos y explotar el rico patrimonio cristiano de símbolos y signos; gracias a la estructura empresarial adquiere la capacidad para abordar grandes empresas conjurando –o haciendo ver que conjura– los peligros de los procesos industriales al tiempo que enlaza con la exaltación del artesanado que trajeran a España las obras de Ruskin y Morris; con su eclecticismo –ahora sí estético– pretende avanzar sin romper con la tradición. En todo encaja con la aspiración de la jerarquía eclesiástica y con el gusto de la aristocracia y la burguesía de mayores recursos. La vigencia posterior se apoya en la especial coyuntura española, en las raíces mismas del culto católico y en la apuesta por lenguajes plásticos tradicionales por parte de fieles y clero*.

* Es obligado que dejemos constancia de agradecimiento a la dirección y el personal de la Fundación *Félix Granda* y *Talleres de Arte Granda* por las facilidades dadas para mi investigación y especialmente a Marta Gallego, que tanto interés mostró en la publicación de este artículo.

EL ARTE DE LA PLATERÍA EN LA SEMANA SANTA DE MURCIA

JOSÉ ALBERTO FERNÁNDEZ SÁNCHEZ

INTRODUCCIÓN*

Las procesiones de Semana Santa tienen sus orígenes en las disciplinas penitenciales desarrolladas a lo largo de toda Europa durante la Baja Edad Media, al amparo fundamentalmente de la orden franciscana¹. En Murcia las predicaciones de San Vicente Ferrer durante la Cuaresma de 1411² constituyen el hito que marca el comienzo de tales celebraciones, si bien, otros autores cifran la visita del célebre predicador en el año 1408³. Desde entonces estas celebraciones pasionales se han venido desarrollando ininterrumpidamente hasta nuestros días. Esta longeva vida, de casi seis siglos de existen-

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación PI-37/00799/FS/01, financiado por la Fundación Séneca de la Comunidad Autónoma de Murcia.

1 M.J. GÓMEZ DE LARA Y JIMÉNEZ BARRIENTOS, *Semana Santa. Fiesta Mayor en Sevilla*, Sevilla, Alfar, 1981, pág. 26.

2 Según queda recogido en el conocido *Documento del Licenciado Camacho*, escrito el 18 de Junio de 1729, se establece como fecha fundacional de la Cofradía de la Sangre el *día once de abril del año de mil y quatrocientos y once* en la Iglesia de Sta. Olalla de los Catalanes (Archivo Histórico de la Archicofradía de la Sangre de Murcia).

3 J. SÁNCHEZ HERRERO, "Las cofradías de Semana Santa de Sevilla durante la modernidad. Siglos XV a XVII" en *Las Cofradías de Sevilla en la modernidad*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, pág. 42.

cia, ha convertido a las cofradías en una de las principales fuentes de cultura y en promotoras incansables de objetos artísticos destinados no solo a su principal culto externo, las procesiones, sino también a su propia vida de corporaciones religiosas en el interior de los templos. Prueba irrefutable de ello es que, a pesar de los avatares sociales de siglos tan inestables y revolucionarios como el XIX, las cofradías han sido capaces de conservar gran cantidad de objetos artísticos de indudable interés. Esto ha sido propiciado por la propia naturaleza de estas asociaciones de laicos, que permitieron la incorporación a sus filas de miembros de las diversas clases o estamentos sociales, desde los privilegiados aristócratas y burgueses hasta gentes llanas.

Las aspiraciones y deseos de estos hermanos cofrades por rodear a sus venerados titulares de objetos de culto lo más dignos y sobresalientes posibles⁴, permitió que el ciudadano llano, emulando inconscientemente a personalidades del Renacimiento italiano o de la propia corte española de los reinados de Felipe II o Felipe IV, se transformara en mecenas y promotor de valiosas obras de arte⁵. A ello se ha de añadir la porfía o rivalidad entre cofradías que, igualmente, se tradujo en un enriquecimiento paulatino del patrimonio de las mismas, desembocando en algunos casos en tipologías únicas y exclusivas de la celebración procesional de la Semana Santa.

No se ha de obviar que durante los siglos anteriores al XVI, las cofradías penitenciales carecían de medios y objetos fundamentales para realizar sus cultos externos e internos por lo que tenían que recurrir a pedirlos prestadas a las iglesias donde tenían establecida su sede canónica. No fue hasta los siglos XVII y XVIII, cuando las *donaciones de ricos cofrades* hicieron posible *un rápido aumento de los bienes, y entre ellos, de su ajuar de plata*⁶, que a pesar de disminuir primero durante la invasión francesa y después con la exclaustación, fue restituido y sustituido desde el último tercio del XIX hasta la actualidad. Es por ello que la platería constituye uno de los principales capítulos artísticos del patrimonio de las cofradías.

No obstante, el peyorativo carácter ritual que los ilustrados atribuyeron durante el último tercio del XVIII a las prácticas devocionales, al frente de

4 M.J. SANZ SERRENO, "El ajuar de plata" en *Sevilla Penitente*, Sevilla, Gever, 1995, pág. 176.

5 J. A. SÁNCHEZ LÓPEZ, *El alma de la madera*, Málaga, Cofradía de Zamarrilla, 1996, pág. 31.

6 M.J. SANZ SERRANO, "El ajuar de ...", ar. cit., págs. 177-178.

las cuales estaban obviamente procesiones y cofradías, propició que tales manifestaciones no fueran tenidas en cuenta cuando la disciplina de la Historia del Arte comenzaba a dar sus primeros frutos en los albores de la Edad Contemporánea. Esto ha supuesto un evidente retraso en el estudio de las manifestaciones que circundan la vida de las cofradías de Semana Santa, volviendo la espalda a representaciones artísticas como la imagen de vestir, tan genuinamente barroca, o el bordado y la orfebrería cofradera.

Los últimos años han supuesto el nacimiento de la investigación cofrade, habiéndose despertado un inusitado interés por estudiar los bienes de las hermandades y conocer de manera rigurosa la historia de estas ancestrales corporaciones. De hecho, hay en la actualidad importantes monografías dedicadas al tema desde las más variadas vertientes históricas. Todo ello ha repercutido muy favorablemente en el conocimiento de las motivaciones que impulsaron a las cofradías a lo largo de sus distintas épocas de existencia, comprendiéndose de este modo aspectos que hasta hace poco tiempo se atribuían a la ignorancia o incluso a la superstición del pueblo⁷. La gran favorecida de este interés científico ha sido la imaginería por su carácter protagonista de la escenificación callejera de la Pasión. Esta prioridad se sustenta en el hecho de que las imágenes sacras fueron realizadas, en un importante porcentaje, por los mejores escultores del Barroco español. Estas obras en un principio se realizaban en materiales de poca calidad, como el cartón o el lino, sin embargo a partir del XVII se decidió apostar por piezas más consistentes y de calidad. Esto llevó a las cofradías a encargar sus obras a los mejores imagineros, influidas también por la necesidad impuesta por Trento de que la imagen religiosa fuera *veraz y digna*⁸. La preponderancia de los maestros escultores barrocos, como Gregorio Fernández, Martínez Montañés, Juan de Mesa o Francisco Salzillo, ha oscurecido a las restantes artes que configuran las procesiones de Semana Santa.

Artes de gran nobleza como el bordado o la platería han sido las grandes olvidadas. Ambas se hallan estereotipadas por la concepción negativa que el racionalismo dieciochesco imprimió a la imagen de vestir, de la que estas dos artes son componentes imprescindibles. Además, en la actualidad existe

7 Es de especial interés en este punto la obra de J. A. Sánchez López titulada *El alma de la madera*, que dentro de su estudio de la escultura procesional dedica una exposición a las causas y motivaciones que imperaban en la mentalidad colectiva a la hora de acercarse a la imagen sacra. Ob. cit., págs. 31-41.

8 *Ibidem*, pág. 28.

la tendencia de considerar los objetos de plata que portan las imágenes religiosas como un mero aditamento o adorno. Este hecho evidencia, entre otras cosas, la incomprensión que el público tiene sobre la simbología y el significado de estas piezas argéneas. No en vano, constituyen parte del *código retórico* utilizado por los artistas para evidenciar a los fieles la presencia de la divinidad o de la santidad en los principales protagonistas de la Pasión. Se trataba de que, a través del aspecto formal o externo de las imágenes, el pueblo fuera capaz de identificarlas con facilidad. Los recursos utilizados con este fin acaparaban todas las prácticas artísticas que se aunaban en la escultura procesional y fueron puestos en práctica como consecuencia del Concilio de Trento. Así el imaginero debía tratar que las imágenes de Cristo y su Madre fueran distinguidas por su belleza y por su bondad, sin que esto supusiera ningún obstáculo para que primara la veracidad y realismo en la representación.

Esta idea tiene su raíz en la teoría platónica de la *calocagaxia*, mediante la cual el artista debía seguir un modelo *ideal* para educar o mover a la emulación al que la contemplara⁹. De igual manera las imágenes de Judas o los sayones que golpean a Cristo debían mostrar fealdad, hasta llegar incluso a lo grotesco, mientras que los discípulos de Cristo tendrían cada uno sus rasgos característicos, de manera acorde con su perfil psicológico.

Otra evidencia importante para el espectador la propiciaba la vestimenta. Cada discípulo se caracterizaba por el color de sus vestiduras; San Juan siempre llevaba túnica verde y manto encarnado, San Pedro túnica azul y manto ocre, Santiago túnica azul y manto color marfil, etc. Judas, para ser claramente distinguido vestía una túnica ocre, un tono muy distinto al del resto de los apóstoles de Jesús¹⁰. De la misma manera acontecía con los atributos argéneos destinados a proclamar la divinidad o santidad de los personajes. En este campo también se manifiesta como distintivo iconográfico, aspecto que, aún estando patente en otros lugares, adquiere carta de naturaleza en Andalucía. Existe en esta región una distinción más palpable que en otras zonas; Jesucristo sufriendo su Pasión es distinguido por las características *potencias*, que en número de tres cubren su cabeza. El *nimbo de plato o galleta*, utilizado indistintamente para Cristo o la Virgen en poblaciones como Murcia, es relegado aquí para los apóstoles. Finalmente, la Madre Dolorosa porta sobre su testa corona real o imperial culminada por un halo

9 *Ibidem*, págs. 93-94.

10 *Ibidem*, pág. 49.

de ráfagas. Igualmente, en la imagen de María se utiliza la plata para realizar otros atributos que identifican estados interiores, el dolor, la angustia, la soledad, etc. que quedan reproducidos en el característico *puñal* o incluso en las *espadas*, que traspasan su corazón. Por lo tanto, resulta evidente que la plata es utilizada en las imágenes de las procesiones de Semana Santa no como adorno, sino como elemento instructor y pedagógico para el pueblo.

Pero además, en estas obras participaron de manera activa artistas de primera categoría lo que les otorga un rango especial, materializado en el *diseño*. No es de extrañar, por lo tanto, que fueran los mismos escultores los que realizaran los remates argénteos de sus propias obras. Se trataba principalmente de dotar a toda la imagen de una unidad homogénea de criterio de la que quizás se vería desposeída la obra si interviniera otro artista ajeno a la concepción de la misma. Este hecho se vio reflejado en Murcia; Francisco Salzillo y Alcaraz concibió en su totalidad una obra única y singular; se trata de la imagen de vestir de la Dolorosa, de la cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, en el año 1755. El artista no solo realiza la talla de las partes visibles de la imagen, sino que además deja concebido unos *patrones*¹¹ (hoy desaparecidos) indicando como debería ir vestida la escultura. Es fácil suponer, que el imaginero igualmente buscaría un modelo de *halo* acorde con su concepción de la obra. Es decir, Salzillo renunciaría a cubrir una de sus obras cumbres con una de las habituales diademas o nimbos de plata de la época, para adaptarle un sencillo halo coronado de estrellas, semejante al que luce en la actualidad, para otorgarle un aire de mayor dinamismo. No obstante, no fue esta la única aproximación de Salzillo al mundo de la platería. Nuevamente, en 1741, realizó el diseño para sendas cruces parroquiales de plata para la Parroquia de San Andrés de Alcalá de Júcar y la Natividad de Nuestra Señora de Alborea, obras que serían efectuadas por el platero Andrés Ximénez de Cisneros y Cabrera. Igualmente, diseño suyo se efectuó para una custodia para la Parroquia de San Miguel de Murcia, obra que efectuaría José Ximénez de Cisneros¹². Pero la incursión de Salzillo en este campo no quedó ahí, la madera se convirtió en el material idóneo para que el imaginero barroco experimentara diversas soluciones en un material más económico que la

11 P. DÍAZ CASSOU, *Pasionaria Murciana*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1980 (Reimpresión), pág.197.

12 F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*, Murcia 1999, págs. 174-176 y 212-213.

plata. Así encontramos un ostensorio destinado al tabernáculo de la Iglesia de San Antonio Abad¹³ al igual que otro para los cultos eucarísticos de la Compañía de Jesús que en la actualidad se conserva en la Iglesia de San Juan de Dios.

Todo lo hasta aquí expuesto manifiesta la singularidad y la categoría de las obras de plata de la Semana Santa murciana, fundamentalmente las que acompañan a las imágenes de devoción, que mayoritariamente son de vestir. No en vano, esa es la tipología de la escultura procesional más estrechamente relacionada con las artes suntuarias. De ahí, que su estudio sea imprescindible para desgranar las particularidades de su ajuar argénteo.

LA IMAGEN DE VESTIR, RECEPTORA DE ARTES SuntuARIAS, Y SU PROBLEMÁTICA EN EL MUNDO CATÓLICO

Las artes suntuarias están tradicionalmente ligadas a la tipología de la imagen de vestir dadas sus especiales características, si bien su uso no es exclusivo de ellas. Prueba de ello es que existirán imágenes de talla completa revestidas con bordados y coronadas o adornadas con atributos argénteos. El Barroco es el momento de redefinición y esplendor de esta tipología, hasta el punto que este movimiento la asume como propia. Teniendo en cuenta esto, parece contradictorio que en los momentos previos al *seiscientos* se hallara sujeta a una ardua discusión teológica, motivada por las críticas de los *reformadores protestantes*. Incluso en países donde contaba con un sólido respaldo popular prácticamente unánime, se alzaron voces discordantes incluso dentro del seno de la propia jerarquía eclesiástica.

Su profundo arraigo en el seno del pueblo español, rayaba la superstición y la idolatría, lo que motivó que las delegaciones españolas enviadas al Concilio de Trento presentaran ante las autoridades eclesiásticas un proyecto de supresión de este tipo de imágenes. El texto, titulado *Non induantur imagines vestibus*, no fue llevado a debate debido a la rapidez con la que se cerró la *Sesión XXV*, en la que se establecieron los dictámenes sobre el papel de la imagen sacra en la *nueva* iglesia emanada de Trento. El rechazo a esta controversia sumió a los sectores más renovadores de la Iglesia en una honda decepción. Se esperaba una intervención eclesiástica más contundente-

13 C. BELDA NAVARRO, "El triunfo de la escultura en madera: Francisco Salzillo (1707-1783)" en *Historia de la Región Murciana*, Murcia, Mediterráneo, 1980, págs. 449-452.

te teniendo en cuenta que era uno de los puntos sobre los que se centraban las críticas de los reformistas protestantes. Calvino y Erasmo de Róterdam, que eran los principales críticos con el papel de la imagen, alegaban que la escultura sacra era un instrumento que alejaba al fiel del correcto camino que había de seguir en su vida cristiana, incitando a la idolatría y al paganismo, resultando peligrosas para las almas de los cristianos. Pero los delegados españoles tenían más argumentos de peso contra la imagen, por un lado el rechazo y las críticas por parte de los moriscos y los judíos conversos, que no creían que el católico necesitara de tales representaciones para comprender el mensaje de su religión y además lo veían como un símbolo del poder cristiano sobre ellos que provenían de otras culturas. Aun así, la que provocaba el recelo de los eclesiásticos era principalmente la imagen vestida, que acostumbraba en España a ser recubierta con joyas y otros elementos suntuarios. Esta práctica, con raíces en la Edad Media, había llegado a extremos increíbles, por la creencia de los fieles de que la imagen de su devoción adquiriría más valor cuantas más joyas ostentase. De no haberse despachado con tanta rapidez la mencionada sesión del Concilio, las consecuencias hubieran sido unimaginables. El decreto segundo de la XXV Sesión del Concilio de Trento titulado *De invocatione, veneratione et reliquis Sanctorum et sacris imaginibus*¹⁴ dejó la puerta abierta para que la imagen de vestir no solo subsistiera, sino que alcanzara un desarrollo impensable. Además, la Iglesia precisaba de un medio propagandístico para luchar contra la expansión del protestantismo y la imagen se convertirá en el emblema del catolicismo en aquellos lugares fronterizos con los territorios protestantes. Es significativo el caso de algunos reinos alemanes en los que tendrá especial desarrollo la imagen sacra¹⁵, convertida en instrumento de la *cruzada antiprotestante*.

En este marco de encendido entusiasmo religioso, se otorgó a la imagen religiosa el carácter de veraz simulacro, por lo que se hizo necesario acudir a artistas capaces de unir al naturalismo deseado la dignidad o decoro que promovían las directrices de Trento. Además, la imagen de vestir contaba con una ventaja para convertirse en símbolo del nuevo arte post-conciliar, ya que su concepción estética se adecuaba a la perfección con la veracidad exigida.

14 J.A. SÁNCHEZ LÓPEZ, *El alma...*, ob.cit., pág. 25.

15 AA.VV., *El Barroco. Arquitectura, escultura y pintura*, Oldenburg, Könemann, 1997, págs. 322-336.

Si la escultura religiosa se convierte en fiel retrato de lo cotidiano, la vestimenta y su *atrezzo*, le otorgaron ese halo de misterio o de confusión con la realidad. Por decirlo de otro modo, la imagen de vestir fue la más perfecta muestra de la faceta verosímil sugerida en Trento. Este artificio, cercano a lo teatral, otorgó a la imagen una unión íntima con el pueblo, al confundirse con él. La imagen se convierte en un *habitante* más de cada población y por lo tanto su dolor es asumido por los propios vecinos, convertidos ilusoriamente en *parientes de Cristo*. Esta escenificación, donde todas las barreras entre lo real y lo irreal están perfectamente trazadas, encontraría un modo más de representarse. Entroncando con la celebración teatral medieval de la Pasión de Cristo, los conocidos *autos o pasos*¹⁶, repartidos por gran parte de la geografía española, ponen de manifiesto la identificación colectiva como personajes vivientes del *drama del Calvario*. Los personajes sacros y paganos se entremezclaron en esta celebración donde la diferenciación de los mismos corría parejo a la identificación mediante las vestimentas y los atributos de cada uno. De hecho, la escultura procesional adoptará la vestimenta característica del pueblo, aunque nunca perderá su rango superior, manifestado mediante los atributos de plata, preconizadores de su realeza y divinidad.

La importancia otorgada en España a la imagen de vestir se hace evidente al comprobar su desarrollo tanto en la iconografía de la Pasión de Cristo como en las demás esculturas de devoción. Su extensión por toda la geografía nacional es total y arrolladora. Una muestra de su importancia y su alto grado de aceptación radica en el hecho de que solamente adquieran este carácter los protagonistas principales del drama. Como se puede comprobar en los *pasos* creados por Salzillo a lo largo del XVIII para la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, los Cristos de las escenas de la Pasión son prácticamente todos de vestir¹⁷. Mientras esto sucede con la imagen cristífera, los demás protagonistas, apóstoles, sayones, el Cirineo, la Verónica, etc..., son

16 Este tipo de celebraciones subsisten en algunas localidades hoy en día, aunque antaño estaban bastante generalizados. Destacan, entre otros muchos, los realizados en las localidades catalanas de Esparraguera, Olesa de Monserrat o Berges, los andaluces de Puente Genil, Olías, Alozaina y más genuinamente en la localidad murciana de Lorca. Resultan interesantes para este apartado la consulta de AA.VV., *Semana Santa en la Provincia de Málaga*, Málaga, 1994, Obispado de Málaga y AA.VV., *Arte en seda. La tradición del boradado lorquino*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2002.

17 Lo son todas excepto las imágenes de Cristo de los pasos de la Cena y de los Azotes. El Cristo del paso del Prendimiento, o Beso de Judas, originariamente fue concebido por Salzillo como imagen de vestir, siendo enlizenada durante el siglo XIX.

de talla completa. Además, se ha de desterrar la errónea idea de que este tipo de imágenes se hacía por motivos económicos, para reducir costes, ya que tanto su mantenimiento durante el año, como las salidas procesionales engendraban una larga lista de costes para completar el *atrezzo* de la escultura devocional¹⁸.

DEVOCIÓN Y Suntuosidad en el Adorno de la Virgen Dolorosa; Aproximación Histórica y Peculiaridades de la Ciudad de Murcia

La imagen de vestir de la Virgen María en sus distintas advocaciones era tradicionalmente la que contaba con un mayor ajuar de plata, debido a su concepción como *Madre de Dios* y de los cristianos, aspecto defendido y enfatizado en Trento. Esto motivó que se le realizaran la mayor parte de las ofrendas de esta índole por parte de los fieles. Además siempre hubo especial interés por adornar su imagen con atributos que constataran su patronazgo sobre determinada población, barrio, gremio, etc... lo que favorecía su enajenamiento. Ya se ha mencionado con anterioridad que al enriquecer las imágenes se pretendía aumentar su valor, otorgándoles asimismo un mayor prestigio. Esta tradición muy extendida en España, aunque reprendida por la delegación española en Trento, llevó a que durante las centurias del *seiscientos* y el *setecientos* fuera utilizada ingeniosamente por el clero para reprender la vanidad de las mujeres al poseer lujosas y costosas vestimentas aderezadas con joyas. Esta necesidad de austeridad, plenamente justificada en un periodo de crisis como fue el siglo XVII español, se prolongó hasta el XVIII con la recta actitud de obispos como Luis Belluga Moncada. La imagen devocional fue un pretexto de los sacerdotes para que las ricas señoras se despojaran de sus joyas y las regalasen a las imágenes sacras, especialmente a las de la Virgen. Incluso, se buscó una patrona que con su ejemplo manifestara la importancia de renunciar a los bienes mundanos, que fue Santa Lutgarda¹⁹. Sin embargo, durante parte importante de estos periodos, la imagen de la

18 Como ejemplo de esta práctica destacaremos el inventario de gastos efectuados por la cofradía Califormia de Cartagena en el año 1755 para exornar la imagen de la Virgen del Primer Dolor. Este documento se halla publicado en E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, *Los Califormios y su Virgen de Primer Dolor*, Cartagena, Cofradía Califormia, 1979, págs. 44-47.

19 J.A. SÁNCHEZ LÓPEZ, *El alma...*, ob.cit., pág. 47.

Virgen durante la Pasión de su Hijo resultó ser una imagen profundamente austera, sin pretensión alguna de rivalizar en aditamentos con las patronas o titulares de los ricos conventos y parroquias. Su sencillez era más acorde con el espíritu que debía marcar la Semana Santa, mayor cercanía al pueblo, sin adornos que enmascararan su dolor.

Uno de los hitos que marcó esta austeridad fue la Virgen de la Soledad que realizó el escultor Gaspar Becerra para la mujer de Felipe II, Isabel de Valois. La reina había traído desde Francia un cuadro de su devoción con una imagen de la Soledad, pidiendo al mencionado escultor que la realizara en talla para ser vestida. El artista pretendió desde un principio que la imagen tuviera *la mejor cabeza que él ni otros valientes en el arte pudieran jamás imaginar*. Una vez tallada la reina nombró como camarera de la imagen a la Condesa Viuda de Ureña para que procediera a vestirla. Esta señora, que estaba de luto por la muerte de su marido, le sugirió a la soberana que la imagen de la Virgen *sería bien se pudiese vestir como viuda de la manera que yo ando* asimilando así el duelo de la mujer castellana del momento a la de la Madre de Cristo. La imagen que poco después fue expuesta a la pública veneración contó hasta su destrucción en 1936, con una gran devoción, lo que facilitó sin duda la expansión de este modelo iconográfico al resto del país e incluso fuera de sus fronteras. Este tipo de vestimenta fue regulada mediante una Real Pragmática dada en Madrid con fecha de 20 de Marzo de 1565 como modelo de indumentaria para las imágenes de *dolor* de la Virgen²⁰. Esto evidencia que pronto su modelo debió de ser adoptado en toda España. Es por ello, que la mayoría de las imágenes de la Virgen que acompañaban las procesiones pasionarias murcianas hasta mediado el XVIII utilizaban esta indumentaria, destacando como única ostentación las diademas de plata que portaban sobre sus cabezas. Es el caso de la imagen de la Soledad que en 1699 realizó Nicolás de Bussy para la Archicofradía de la Sangre de dicha ciudad, que poseía una diadema que en 1705, y debido al pleito que mantenían los carmelitas con esta cofradía, estaba en poder del Licenciado Gabriel Gómez Cano junto a otras alhajas de la misma procedencia²¹. Por desgracia se desconoce la tipología tanto de esta diadema como de las que debían tener las restantes imágenes de la Soledad que procesionaban durante la Semana Santa murciana.

20 *Ibidem.*, pág.44.

21 Archivo Histórico Archicofradía de la Sangre de Murcia, folios 207-215, año 1705.

Diversas condiciones imponen que ya entrado el siglo XVIII aparezca una nueva iconografía sobre la Virgen en la Pasión en las cofradías de la ciudad, que a la postre resultará el modelo de Dolorosa murciana o salzillesca que hoy se conoce. Primero, la devoción del cardenal Luis Belluga a la Virgen de los Dolores o de las Lágrimas a raíz de un conocido milagro de la misma durante la Guerra de Sucesión española²². Segundo, la llegada a la ciudad a través del puerto de Cartagena y también procedente de la nueva corte borbónica de Madrid de la moda francesa, que se superpuso a la española, cuya austeridad imperaba desde el reinado de Felipe II. El colorido y la riqueza de las nuevas vestiduras, que alarmó imperiosamente a Luis Belluga años antes de ser nombrado cardenal y su marcha a Roma, llegó también a las imágenes de la Virgen que la adoptaron sin traumas. Obviamente, las primeras en contar con estas vestiduras fueron las de imágenes letíficas de la Virgen y posteriormente las de las cofradías de Semana Santa. Por último, y definitivo, la imagen de la Dolorosa ejecutada por Francisco Salzillo para la cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno en 1755. Su diseño itinerante marcó la configuración de sus vestiduras, airosas y recogidas²³, y por supuesto su discreto halo estrellado, realizado ese mismo año por el platero Miguel Morote Fernández, posiblemente con diseño del propio Salzillo por razones que ya hemos mencionado con anterioridad. Su coste de 132 reales de vellón fue sufragado por el mayordomo de la cofradía don Joaquín Riquelme y Togores²⁴. El coste de esta presea resulta escaso si lo comparamos con la que ese mismo año encargan los cofrades californios de Cartagena para la imagen de la Virgen del primer Dolor que en 1753 había realizado el mismo Salzillo. La diadema alcanzó el precio de 577 reales y 18 maravedís²⁵, muy por encima del encargo murciano, lo que no evidencia que la cofradía del Nazareno no se lo pudiera permitir, ya que sus mecenas los Riquelme eran las personalidades más influyentes en la Murcia del momento, sino que debió prevalecer el deseo del artista.

22 J.B. VILAR, *El Cardenal Luis Belluga*, Granada, Editorial Comares, 2001, págs. 89-91.

23 Aunque no tan airosas como se ha supuesto, ya que la originaria vestimenta procesional de la Dolorosa de Jesús no estaba adornada con brocados de sedas, sino con una tela ricamente bordada en el obrador murciano de Juan Antig Donadeu y entregada a la cofradía el 23 de Marzo de 1755, importando su realización la cantidad de 1.373 reales. Ver a este respecto M. PÉREZ SÁNCHEZ, *El Arte del Bordado y del Tejido en Murcia: siglos XVI-XIX*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, pág.140.

24 F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia ...*, ob.cit., pág.213.

25 E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, *Los Californios y su Virgen...*, ob.cit., pág. 47.

Sin embargo, es en otra talla salzillesca, la Virgen de las Angustias realizada en 1740 para la cofradía de los Servitas, donde encontramos una mayor decoración y motivos iconográficos alusivos obviamente a la Pasión de Cristo. En esta obra realizada por Ruíz Funes en torno a los años centrales del siglo XVIII encontramos una decoración basada en la rocalla dieciochesca francesa, muy de moda en la Murcia del momento. Se trata de un nimbo que se divide en dos partes, una central, dividida en cuatro núcleos de rocalla que quedan en parte ocultos tras la cabeza de la imagen, y otra superior que rodea a la anterior, en la que se alternan ráfagas de rocalla con motivos iconográficos pasionarios y otras de haces de rayos, todos ellos rematados por estrellas. Este modelo debió tener especial trascendencia pues es imitado totalmente en otro nimbo, quizás de pocos años después, realizado en Lorca para la imagen de la Virgen de los Dolores de la Hermandad de Labradores de dicha localidad. Pero no fue la única secuela, pues aun existen algunas diademas de imágenes procesionales murcianas cuya sección exterior de ráfagas repite con algunas diferencias el modelo “alternado” del nimbo servita. Son los remates de sendas *vírgenes de la Soledad*, una perteneciente a la desaparecida imagen de una cofradía extinguida de la parroquial de San Antolín, que fue utilizada por la Cofradía del Perdón cuando fue fundada en 1896. La otra pertenece a una imagen barroca de la familia Ayuso que procesiona con la Cofradía del Santo Entierro.

Una de las piezas argénteas excepcionales pertenecientes a las imágenes pasionarias de la ciudad de Murcia es la diadema de la salzillesca Virgen de los Dolores de la Iglesia de San Lorenzo. Esta imagen tuvo con anterioridad un halo estrellado de plata semejante al de la Dolorosa de Jesús, realizado por el orfebre Juan Iniesta Espín en 1767, importando la cantidad de 110 reales de vellón²⁶. Sin embargo, su cofradía, que era de las más pudientes de la ciudad²⁷, decidió encargar una suntuosa pieza mucho más costosa a Juan Beltrán de Resalt y García en el año 1786²⁸. Esta obra, conservada por fortuna junto a la imagen, presenta el mismo esquema que la de la Virgen de las Angustias, pero prescinde de la parte central para poder adaptarla a modo

26 F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia...*, ob.cit., pág. 156.

27 M.L. LÓPEZ MUÑOZ, “Las cofradías del Entierro de Cristo en los reinos de Granada y Murcia en el siglo XVIII” en *Actas del Tercer Encuentro para el estudio cofradiero: en torno al santo Sepulcro*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo” (C.S.I.C.), 1995, pág. 246.

28 F. CANDEL CRESPO, *plateros en la Murcia...*, ob.cit., pág. 79.

de diadema a la cabeza de la imagen. El trabajo es sumamente depurado y de una riqueza quizás superior a su antecedente. Supone un paso intermedio entre la concepción de motivos aun barrocos del modelo de la Virgen de las Angustias de San Bartolomé de mediados de siglo y la que efectúa nuevamente Ruiz Funes para esa misma imagen a finales de la citada centuria. En ella el Neoclasicismo se muestra ya plenamente en los motivos ornamentales vegetales, de donde la rocalla ha desaparecido totalmente. Quizás las láminas de la lujosa, actualizada y completa biblioteca de Jesualdo Riquelme y Fontes, del que era amigo personal el propio Funes al igual que Salzillo, supusieran el modelo donde el citado platero aprehendiera los cánones y motivos de este nuevo movimiento artístico. Es por estos motivos que se pueda establecer una relación con el nimbo de plata dorada que por esas mismas fechas efectúa el mismo orfebre para la imagen del Cristo de la Negación que había sido realizado por Bussy en 1699 para la cofradía de la Preciosísima Sangre de Cristo. Este nimbo servita supone la pieza culminante del rico ajuar de esta imagen pasionaria tan vinculada a los plateros murcianos, la mayoría de los cuales pertenecía a su cofradía. Precisamente, el platero y presidente de la cofradía servita, Marcos Gil Manresa, realizó ya en el siglo XIX el modelo más depurado de nimbo que posee esta conocida imagen murciana²⁹, aunque no podrá jamás competir con la belleza de su antecesora.

Un nuevo tipo de remate se añadió a las *vírgenes de Pasión* de Murcia a mediados del siglo XX, la corona real o imperial rematada por ráfaga. Supone una importación del modelo sevillano o andaluz, pues fue en la Semana Santa de la capital hispalense donde por primer vez se utilizó para una *dolorosa*. Con anterioridad su uso estaba restringido a las imágenes de Gloria. En la ciudad de Murcia era habitual la presencia de coronas imperiales dentro del exorno de las imágenes de mayor devoción de la ciudad (Rosario, Remedios, Fuensanta, Arrixaca, etc...), aunque más extraño resultaba encontrarlas rematadas por una ráfaga. El origen de la corona real sobre las sienes de la Virgen vienen de su papel como *Reina de los católicos*. Ya en la Edad Media habían aparecido imágenes de la Virgen o del mismo Jesucristo coronadas con coronas reales de madera. El aditamento en plata exento a la imagen es posterior y estaría relacionado especialmente con la imagen de vestir. La corona se convierte en imperial para la Virgen en España durante el reinado de Carlos V, que con su categoría de emperador será el causante

29 Ibidem, pág. 245.

de que en este país se adopte esta tipología para la imagen de la Virgen, que por lo tanto será coronada como emperatriz. Será en el último tercio del XVI cuando aparezca la ráfaga sobre la corona imperial o real, derivada al parecer del uso habitual en Sevilla de rodear a la imagen gloriosa de María de un halo de plata, llamado precisamente ráfaga³⁰. Ha sido habitual por parte de la historiografía cofrade sevillana considerar que este tipo de aditamento se traspasa a las imágenes de las *dolorosas se villanas* durante el siglo XIX³¹, sin embargo existen coronas de estas características portadas por este tipo de imágenes del siglo XVIII, como es el caso de la de la Virgen del Loreto de la Hermandad de las Tres Caídas de San Isidoro (2ª mitad del siglo XVIII) o la del Mayor Dolor y Traspaso de la Cofradía del Gran Poder (1790-1810)³². En Murcia la única corona de estas características que es usada por una imagen de Semana Santa es llevada por la imagen de Nuestra Señora de la Esperanza de 1949 de la Cofradía del Rescate. Es obra del orfebre valenciano Vicente Segura del año 1949 y sufragada por el Colegio de Agentes Comerciales. Sigue la tipología consolidada en Sevilla por la preseña efectuada para la Macarena, con diseño del sobresaliente bordador Juan Manuel Rodríguez Ojeda en 1912-13³³, en base al modelo del llamado *neobarroco cofradiero* donde se conciben las obras con profusión de decoración de distintos tipos, fundamentalmente la de origen vegetal. Esta obra de Segura, que antecede al modelo sevillano de la de la Virgen de la Amargura del orfebre Cayetano González del año 1954, que será la que mayor repercusión tenga en los ámbitos cofrades, es un digno exponente de esta modalidad de corona imperial con ráfaga realizadas para imágenes de *vírgenes dolorosas*.

El puñal es el distintivo y símbolo por excelencia del dolor de María Santísima. Refleja la Profecía del anciano Simeón en el templo de Jerusalem el día de la presentación de Cristo, aunque su simbología trasciende a este pasaje evangélico, dada *la esencia universal y espiritual de la salvación mesiánica*. Paradójicamente, no fue hasta el siglo XVII cuando se hizo presente como elemento imprescindible en la *indumentaria de las imágenes*

30 M.J. SANZ SERRANO, "La corona procesional" en *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*, Córdoba, Obra Social y Cultural Caja Sur, 1997, pág. 111-113.

31 AA.VV., *Semana Santa en Sevilla*, Sevilla, Tabacalera S.A. y Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, 1992, pág. 95-97.

32 M.J. SANZ SERRANO, "La corona...", ob. cit., pág. 114.

33 AA.VV., *Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda*, Sevilla, Diario de Sevilla, 2000, pág. 126.

*barrocas de vestir como idealización del atributo profético, desvelando al espectador el contenido teológico oculto tras el pasaje citado*³⁴. Lo usan las vírgenes de las Angustias, la Amargura, la Esperanza, y las *dolorosas* del Amparo, de la Esperanza, del Cristo del Perdón, de la Caridad. Otra variante de este tipo de *atrezo* de plata es el corazón traspasado por varios puñales, que aparece como consecuencia de la literatura franciscana del siglo XIV que asociaba la imagen de la Virgen *por su sufrimiento, a la redención cristológica*. En un comienzo, el número de puñales fue el de cinco aunque fue progresivamente aumentando en paralelo a la inventiva popular³⁵. No obstante en el siglo XIV se puso orden en este asunto, *reduciendo su número a la cifra mágica de siete, en consonancia con las Siete Horas del Oficio divino*³⁶. Como prueba de la dispar profusión de puñales aun quedan en España imágenes como la Virgen de las Angustias de Felipe del Corral de la ciudad de Salamanca que ostenta unos prolongados *cuchillos*, que curiosamente dieron nombre a otra de las imágenes marianas más notables del arte nacional, la Virgen de los Cuchillos vallisoletana del escultor Juan de Juni, a la que, no obstante, le fueron retirados para que no perjudicaran a su conservación artística. En Murcia, no obstante, no se llegó a tales profusiones. Además, aquí este atributo aparece asociado especialmente con las imágenes de la Soledad de María representando la sublimación de todos los dolores en el momento del abandono de la Virgen tras la muerte de su Hijo. Así, la Soledad del Perdón y la del Santo Sepulcro llevan corazón traspasado por puñales, mientras que una *Dolorosa* como la Virgen de la Misericordia también lo porta, si bien procesiona en la tarde de Viernes Santo con las prendas propias del luto de la variante mariana propiciada por Gaspar Becerra.

IDIOSINCRASIA DEL EXORNO DE PLATA EN LAS IMÁGENES MURCIANAS DE CRISTO; EVOLUCIÓN DE UNA TIPOLOGÍA “SALZILLESKA”

En cuanto al simulacro de aura de las imágenes de Cristo, los modelos conservados no son tan lujosos, ni acumulan tantos atributos pasionarios como

34 J.A. SÁNCHEZ LÓPEZ, *El alma...*, ob. cit.,

35 El ya mencionado autor Sánchez López establece que el número de puñales de la imagen de la Virgen Dolorosa llegó a ser de ciento cincuenta.

36 J.A. SÁNCHEZ LÓPEZ, *El alma...*, ob. cit., pág.281.

los nimbos y diademas marianas. No obstante, son dignos exponentes de su tipología y bastante característicos del ámbito murciano. El nimbo característico que orlaba los rostros de muchas imágenes de santos durante el siglo XVIII era el característico *de plato*, muy extendido también a lo largo del reino de Granada. Prácticamente se podría asegurar que su uso en la ciudad del Segura correspondería a la notable influencia artística del núcleo granadino sobre esta ciudad durante todo el siglo XVII. Parece imposible negar la influencia de los talleres de plata foráneos, especialmente de Granada y también de la zona catalano-valenciana, sobre la ciudad de Murcia³⁷, tal y como sucede en los demás campos artísticos. Sin embargo, la tipología propia de nimbo para las imágenes procesionales de Cristo que surgirá en el XVIII varía bastante de sus precedentes granadinos. Como no, la figura del escultor Francisco Salzillo y la de los plateros de su entorno (sobre todo los Ruiz Funes) marcará la idiosincrasia y la “independencia” murciana en lo que respecta al adorno de las imágenes. Parece evidente, que el carácter del maestro sería suficiente como para establecer una tipología propia acorde con el carácter de sus obras escultóricas. Así las imágenes de Cristo, como las de las *vírgenes dolorosas* salidas del taller de Salzillo, fueran o no de vestir, gozaron desde el principio de una unidad propia desde sus elementos tallados en madera a sus diversos aditamentos ornamentales.

La composición del nimbo de Cristo girará en torno al aura pictórica, es decir al halo que los pintores situaban como haces de rayos tras las figuras de Cristo, al igual que sucederá con las potencias. Como tal, el modelo más primitivo, el nimbo del Cristo de la Cena, es una simple ráfaga que parte de la testa de Cristo. Su simplicidad hace pensar que sea el ejemplar más antiguo de los existentes, y su factura habría de señalarse en torno a la fecha de realización del paso por parte de Salzillo en 1763. El modelo evoluciona en el nimbo de plata sobredorada realizado para el Cristo del paso de los Azotes. Aquí permanece el carácter de ráfaga de luz, pero aparece un motivo central compuesto por nubes entre las que surge el anagrama J.H.S. (Jesús Hombre Salvador), aunque aun en un tamaño poco importante. Un salto de importancia acontece en el siguiente nimbo, esta vez para el paso del Prendimiento o Beso de Judas. Como los anteriores pasos pertenece a la Cofradía de Jesús y fue realizado por Salzillo en 1763. El motivo central con el

37 J. RIVAS CARMONA, “La orfebrería barroca en Murcia” en *Murcia Barroca*, Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 1990, pág. 88.

anagrama de Cristo no solo ha aumentado de tamaño, sino que también se ha calado para darle mayor protagonismo al motivo central. En cuanto a la habitual ráfaga, prácticamente ha desaparecido, dividiéndose en cuatro partes mediante cuatro vástagos de rocalla en los que se insertan atributos de la Pasión. Se podría insinuar una evolución, desde la ráfaga inicial a la descomposición por medio de las rocayas, similar a la que se llevará a cabo en el caso de las potencias, del que posteriormente se tratará. El trabajo del nimbo del Cristo del Prendimiento podría ser obra del platero Ruiz Funes dadas las similitudes en la factura con el nimbo de la Virgen de las Angustias de los Servitas. Además, este platero trabajaba habitualmente para la familia Riquelme, promotora incuestionable de la procesión del Nazareno durante el siglo XVIII. También del taller de los Ruiz Funes sale entre 1786 y 1792 el nimbo de plata sobredorada del Cristo de la Negación de la Cofradía de la Sangre³⁸, en el cual se mantiene el anagrama de Cristo en un tamaño similar al del Prendimiento anteriormente descrito, con la salvedad de que no aparece la rocalla dividiendo la ráfaga exterior. Se constata, además, en este nimbo la ausencia total de la decoración típica dieciochesca de rocalla, que es sustituida por un aro de finos motivos vegetales de raíz neoclásica, lo que evidencia en Ruiz Funes el conocimiento de tratados pictóricos con las últimas tendencias que pudo haber consultado en casa de su ilustre amigo y cliente don Jesualdo Riquelme y Fontes, en cuya biblioteca se encontraban. Es el final de la evolución de esta tipología característica de las imágenes pasionales de los *cristos* murcianos, en la que se aprecia el cambio experimentado a lo largo de 25 años, a partir del sencillo haz de rayos del Cristo de la Cena. A lo largo de estos años se evidencian en estas las distintas modas artísticas desde el uso de la rocalla francesa a las nuevas modas del neoclasicismo. Esto advierte de un arte y una ciudad plenamente abierta a las tendencias artísticas internacionales que se plasman de modo ilustrativo en esta serie de modelos de piezas de plata. A partir de la llegada del XIX los pocos plateros que queden activos en la ciudad (sobre todo a partir de la abolición de los gremios) imitarán los modelos establecidos a la vez que empezarán a importarse piezas de otros núcleos activos.

38 Aunque marcado con el sello del año 86 su cronología se debe establecer en el intervalo de tiempo existente entre dicho año y 1792, ya que el citado punzón fue utilizado en los talleres de los Ruiz Funes durante esos años. Agradecer este matiz al profesor y especialista de la Universidad de Murcia don Jesús Rivas Carmona.

Concretamente en 1848, la condesa de Villaleal regaló a la imagen del Cristo de la Samaritana, de la que era camarera, un nimbo de plata sobredorada. Esta pieza fue realizada en la Real Fábrica de Madrid que regentaba Antonio Martínez, y que a partir del año 51 pasaría a una compañía privada titulada “El Iris”, que siguió, no obstante, como proveedor “oficial” de la Casa Real. Esto indica que, aunque los talleres de platería murcianos estaban en declive tras la abolición de los gremios, persistía el interés para que las imágenes de devoción contaran con obras de plata de primera calidad. Finalmente destacar el nimbo efectuado por el murciano Luis Senac para el Cristo de la Oración en el Huerto por encargo de su camarero don Mariano Vergara y Pérez de Aranda que importó la cantidad de 3000 pesetas³⁹. El modelo del nimbo está basado en los modelos dieciochescos a la vez que se aprecia la introducción de elementos ornamentales del respaldo del trono del Cristo del paso de la Cena, es decir, el anagrama de Cristo orlando el centro y rodeándolo un roleo de nubes en el cual aparecen cuatro querubines, muy utilizados en las obras de platería durante el siglo XIX⁴⁰, y circundándolo todo la típica ráfaga dorada.

La corona de espinas es el atributo más significativo de la Pasión de Cristo. Primero fue natural⁴¹ y ya en el siglo XVII se comenzaron a realizar en plata cincelada aunque siempre teniendo como ejemplo las naturales. En Murcia quedan exponentes del siglo XVIII como la del Cristo de la Caída posiblemente donada por su camarero don Jesualdo Riquelme y Fontes, la de Nuestro Padre Jesús nazareno del siglo XIX y otros ejemplares contemporáneos. Las potencias en las imágenes de los Cristos dolientes surgieron en el ámbito andaluz en el siglo XVIII, aunque su presencia se podía constatar en la pintura desde el siglo XV. Se ha marcado una pauta por la cual el nimbo primitivo portado por los Cristos fue secuenciado en cuatro partes por una cruz inscrita en su interior, mientras que un halo los rodeaba por todo su perímetro (es el caso de la que aun porta el Cristo de San Agustín de la Iglesia de San Roque de Sevilla). Posteriormente, estos cuatro vástagos se abrían separado del halo que las unía quedando ya establecidas como tales⁴². Una de ellas, al quedar tras la cabeza del Redentor abría desaparecido, estable-

39 P. DÍAZ CASSOU, *Pasionaria...*, ob.cit., pág. 168.

40 M.J. SANZ SERRANO, “La corona...”, ob.cit., pág.114.

41 M.J. SANZ SERRANO, “El ajuar...”, ob. cit., pág. 189.

42 J. CARRERO RODRÍGUEZ, *Diccionario Cofradiero*, Sevilla, Castillejo, 1996, pág. 270.

ciéndose finalmente en número de tres, que además es el símbolo de la Santísima Trinidad. Además las potencias adquieren otro valor simbólico añadido, el de las tres *potencias de Cristo* durante su Pasión, que le abrían dado la posibilidad de superar el trance del camino al Calvario, que habiendo sido un simple humano jamás habría podido superar. Tales potencias serían la Memoria, el Entendimiento y la Voluntad, o lo que es lo mismo Ciencia, Gracia y Potencia, *las tres potencias intelectivas...proporcionan al ser humano, la libertad necesaria para que el alma no sucumba ante la materia, el conocimiento supere a los instintos y, en suma, para que el Bien se superponga al Mal*⁴³. En Murcia no aparecieron las potencias hasta comienzos del siglo XX. Fue en dos imágenes de Cristo de la Cofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo, el del Lavatorio de Juan Dorado Brisa y el de Jesús en Casa de Lázaro de Sánchez Araciel. Esto manifiesta la poca importancia que este aditamento llegó a tener en esta ciudad levantina pues el modelo que se siguió prefiriendo fue el característico *salzillesco* del siglo XVIII.

En cuanto al acompañamiento argénteo de las imágenes procesionales de Cristo destacar el cáliz del paso de la Cena de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno. La fecha en la que tradicionalmente se ha situado su realización es 1774, debido a una inscripción que aparece en la base del mismo cáliz. Sin embargo, por su tipología podría responder a un modelo más geométrico y compartimentado que otras obras supuestamente contemporáneas. En la mencionada inscripción se hace referencia al doble uso de esta pieza; como exorno del paso y como pieza funcional utilizada durante la celebración de la Eucaristía en la tarde de Jueves Santo, por lo que tendría una especial significación por ser efectivamente contenedor de la propia *Sangre Eucarística*.

ÚTILES PROCESIONALES DE PLATA

Un lugar especial dentro del acompañamiento suntuoso de las procesiones merece sin duda el paso procesional. No en vano, su importancia viene derivada de su propio carácter imprescindible dentro de la procesión. Las andas son *compañeras insustituibles* de la imagen durante sus salidas procesionales.

43 J.A. SÁNCHEZ LÓPEZ, *El alma...*,ob.cit., pág. 94.

Bien es cierto, que en la ciudad de Murcia la tradición impone que las andas o tronos estén realizados en madera dorada, lo que ha hecho que no exista ningún paso realizado íntegramente, o en parte, con plata. No obstante, existieron en siglo pasados andas de plata trabajadas por plateros locales que podrían haber supuesto un precedente para el mundo de las cofradías pasionarias locales. Sin embargo, la pérdida de todos ellos redundó en el olvido de los mismos y en que no se tuvieran como modelos para la realización de otros. La importancia de estas obras viene precedida por la fama y categoría de las imágenes marianas que las ostentaron, que habría sido motivo suficiente para su difusión no solo en la ciudad, sino en toda la zona de influencia de la Diócesis de Cartagena. La primera de estas piezas fue realizada en 1606 para la Virgen de la Arrixaca, entonces patrona de Murcia. Se trataba de un tabernáculo de plata en el cual era introducida la imagen para procesionar en procesiones y rogativas⁴⁴. En 1696 se realizaron otras andas de semejantes características, incorporando templete igualmente de plata, para la imagen de la Virgen del Rosario de la Iglesia de Santo Domingo, cuya archicofradía era la de mayor prestigio de la ciudad. El diseño corrió a cargo del escultor Nicolás de Bussy, quien se comprometió a efectuarla si bien no pudo llevarlo a cabo, por lo que la citada asociación mariana obligó mediante pleito al imaginero a que dirigiera al platero Gabriel Pérez de Mena durante la realización de la misma⁴⁵. En 1712, el Cabildo de la Catedral decidió ofrendar, nuevamente a la Virgen de la Arrixaca, unas nuevas andas de plata que fueron realizadas por el platero José Grao junto con sus respectivas *gradas* de altar, importando la cantidad de 600 reales⁴⁶. Como ya se ha dicho, estos modelos desaparecieron sin tener repercusiones en la realización de nuevas andas procesionales. No obstante, si se han realizado obras en metales simulando el efecto de los trabajos de los plateros. Estos han sido el del Cristo del Refugio realizado por el orfebre valenciano Vicente Segura Valls utilizando como material el humilde latón posteriormente lacado (que no plateado), el austero de cobre del Cristo de la Salud, que fue reutilizado en 1999 como dosel de la citada imagen en su capilla, o la *carroza* de la Cruz Guía de la

44 Archivo Histórico Provincial de Murcia (A.H.P.M.), Protocolo 980, año 1606, folio 244 vto.

45 M.C. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, *El escultor Nicolás de Bussy*, Murcia, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, 1982, pág.83.

46 F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia...*, ob. cit., págs. 145-146.

cofradía del Rescate, reutilizada en 1993 en el nuevo trono de la citada insignia.

Dentro de la procesión destacan una serie de insignias, algunas de las cuales están realizadas en plata, si bien las procesiones de Semana Santa murciana no se caracterizan por ello. El atributo argénteo más característico fueron los *cetros*, símbolos de poder dentro de la procesión, otorgando una mayor autoridad y categoría entre los hermanos⁴⁷. Su uso debió de hacerse común en todo tipo de procesiones religiosas a imagen de lo que acontecía en la principal celebración anual, la procesión del Corpus Christi, donde los canónigos regían la procesión con los mencionados cetros, conservándose dentro del *tesoro catedralicio* unos ejemplares de plata muy interesantes. Las Cofradías los utilizaban igualmente para *regir* dentro de sus desfiles procesionales. Así, la Archicofradía del Rosario de Santo Domingo contaba en el año 1644 con dos cetros de plata para sus cultos⁴⁸, cifra que sería semejante a los que estuvieran en posesión de otras cofradías de la ciudad. Años más tarde, en un inventario de la propia Archicofradía del Rosario se nos describe como eran tales *zetros...con siete cañones de un palmo de alto cada uno y pomo arriba, uno y otro de plata con quatro trajetas sobredoradas, en cada uno grabado el scudo de las armas de Sto. Domingo y un rosario alrededor*⁴⁹. Cofradías como la de la Preciosísima Sangre contaron durante el siglo XVIII con *dos cetros* que se rifaban entre los hermanos cada año, mientras los restantes los llevaban de madera⁵⁰.

La *Cruz de guía* es uno de los atributos más recientemente incorporados a la Semana Santa de Murcia. Su origen se sitúa en las cruces parroquiales que abrían los desfiles procesionales en siglos precedentes⁵¹. Las más antiguas conservadas en Sevilla sin embargo no son de plata sino de madera. Es el caso de la de la Hermandad del Gran Poder o la de la Cofradía de la Exaltación. Sin embargo esta tipología, configurada en torno a los atributos

47 M.J. SANZ SERRANO, "El ajuar de...", ob.cit., pág. 235.

48 J.C. AGÜERA ROS, *Un ciclo pictórico del 600 murciano. La Capilla del Rosario*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1982, pág. 170.

49 J.C. AGÜERA ROS, *Un ciclo pictórico...*, ob. cit., pág. 196.

50 Así lo demuestra el Artículo 23º de las *Constituciones de 1728*, al manifestar *que respecto de ser los Maiordomos ocho y los cetros que la Cofradia tiene de plata son solo dos, ... que no haia Cetros para todos los ocho, se den por suertes, y los saquen los dos Maiordomos a quienes les tocaron.* (A.H.A.S.M.)

51 M.J. SANZ SERRANO, "El ajuar de ...", ob.cit., pág. 226.

de la Pasión que se incorporan en las diversas facetas de la cruz, se ha traspasado a los modelos más contemporáneos ya realizados en plata. Destaca la de la Cofradía Marraja de Cartagena realizada durante el siglo XVII. La primera obra de estas características en la ciudad de Murcia es la Cruz de Guía de la Cofradía del Refugio, efectuada por Vicente Segura en 1946. Está realizada a base de motivos vegetales y totalmente calada, apareciendo en la cruceta el escudo de la Cofradía. De los años 70 es la Cruz de Guía de la Cofradía del Santo Entierro realizada totalmente en metal plateado en los talleres valencianos de Orrico. En el año 1999 se realizó la Cruz de Guía de los Servitas con atributos en plata de Reverte y en el 2001 la de la Cofradía de la Sangre basada en las pinturas del siglo XVII de la mencionada cruz de los marrajos cartageneros con aplicaciones de plata del taller malagueño de Cristóbal Martos. Son otros muchos los enseres de plata y de metales plateados que conforman los cortejos pasionales de las cofradías pero se ha de dejar para otra ocasión pues el muestrario resultaría prolijo.

PANORAMA ACTUAL

En la actualidad el trabajo de la plata para las cofradías depende casi en su totalidad de talleres de otras localidades, ya que el trabajo de la plata al modo tradicional ha desaparecido. Se buscan obras en ciudades de gran tradición como Valencia (taller de David López), Sevilla (Santos Campanario), Málaga (Cristóbal Martos), Lucena (Angulo), etc... por lo cual el diseño característico de la platería murciana del siglo XVIII han dejado de reproducirse. La salvedad la supone la labor del joyero Reverte que ha realizado diversas piezas de plata, sobre todo relacionadas con la celebración del Cuarto Centenario de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, aunque sus obras se hallan muy marcadas por el diseño de los talleres sevillanos. Además hay que señalar la implantación de otros metales más económicos, como la alpaca, en detrimento de la plata. Sin embargo, hemos de resaltar que la labor de *mecenazgo* de las cofradías, que ya ha sido anteriormente tratada, permite la supervivencia de los talleres artesanales en prácticamente todos los lugares donde se trabaja la plata, así como en otras labores suntuarias como el bordado.

LEGADOS, OBSEQUIOS Y ADQUISICIONES DE MENCÍA DE MENDOZA: TRES CAUCES PARA ATESORAR PIEZAS DE PLATERÍA

NOELIA GARCÍA PÉREZ
Universidad de Murcia

“A 4 de Giner, 1554, morí la Exma dona Mencía de Mendoza, filla del Illustre don Rodrigo de Mendossa, quondam Marques de Adzaneta e senyor de les Baronies de Alberich e Alcocer, e huy muller del Exmo. Don Fernando de Arago, Dutch de Calabria e virey e capita general e la present ciutat e Regne de Valencia, e la soterraren en la capella ques diu del Rey en lo monestir de pricadors de la present çiutat de Valencia”¹.

Con estas palabras relataba Jeroni Soria en su *Dietari* la muerte de Mencía de Mendoza². Se trataba del final de los días de la segunda Marque-

1 SORIA, J., *Dietari*, Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, 1960, p. 249.

2 Este artículo pretende continuar con el estudio publicado en el anterior volumen de *Estudios de Platería* bajo el título “Mencía de Mendoza y el patronazgo artístico en el arte de la platería (1508-1554)”. Por este motivo, y dada la limitación de espacio, reduciré los apuntes biográficos a tan sólo unas pinceladas, remitiendo para una mayor información al citado artículo, así como a una bibliografía más extensa que detallo a continuación: FALOMIR FAUS, M., “El Duque de Calabria, Mencía de Mendoza y los inicios del coleccionismo pictórico en la Valencia del Renacimiento”, *Ars Longa*, 5 (1994), pp. 121-124; FELIPÓ ORTS, A., “El proyecto universitario de

sa del Zenete, la que fuera Condesa de Nassau y, posteriormente, Duquesa de Calabria, como consecuencia de sus matrimonios con Enrique de Nassau y Fernando de Aragón respectivamente. Se trataba del desenlace de la vida de una de las escasas mujeres que, en el siglo XVI, contó con una esmerada educación, sólo al alcance de una minoría masculina, al tiempo que gozaba de una independencia económica que haría de ella un ser privilegiado. Mencía de Mendoza fue educada en el seno de una familia caracterizada por una marcada conciencia de linaje y un continuado patrocinio al mundo del arte y las letras. Dos constantes que marcarán la vida y las distintas actuaciones de quién con tan sólo trece años quedó huérfana y adquirió el mayorazgo familiar. Una responsabilidad que condicionaría su destino y que, sin embargo, lejos de ser un impedimento, fomentó en ella el ejercicio del patronazgo artístico en sus diferentes contextos: la familia, la iglesia y, por último, el patronazgo como expresión de ella misma³.

De este modo, las primeras actuaciones de la Marquesa del Zenete en el mundo del patronazgo artístico, reservado inicialmente, al igual que muchas otras facetas de la vida, a un mundo dirigido por y para hombres, estuvieron dedicadas a honrar la memoria de su padre y romper una lanza a favor de su cuestionado comportamiento durante el problema de las germanías⁴. Entre las diversas obras de carácter laudatorio que Mencía encargó para enaltecer

Doña Mencía de Mendoza. Las capitulaciones de 1544”, separata *Doctores y Escolares. II Congreso Internacional de Historia de las Universidades hispánicas*, Valencia, 1995; HIDALGO OGÁYAR, J., “Doña Mencía de Mendoza, Marquesa del Zenete, Condesa de Nassau y Duquesa de Calabria, ejemplo de mujer culta en el siglo XVI”, en *La mujer en el arte español*, VII Jornadas de Arte, Madrid, 1996, Actas 1997, pp. 93-102; LASO DE LA VEGA Y LÓPEZ DE TEJADA, M., *Doña Mencía de Mendoza, Marquesa del Zenete (1508-1554)*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1942; MARTÍ FERRANDO, J., “Una humanista en la corte virreinal: Mencía de Mendoza”, en *San Miguel de los Reyes: De Biblioteca Real a Biblioteca Valenciana*, Valencia, Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 2000, pp.73-89; ROEST VAN LIMBURG, Th., M. *Een Spaansche Gravin van Nassau, Mencía de Mendoza, Markiezin van Zenete (1508-1554)*. Leiden, A. W. Sitjhoff’s Uitgevers-Maatschappi, 1908; VAN HOOYDONK, H., “Mencía de Mendoza in Breda, een weerwoord”, *Engelbrecht van Nassau*, 1 (1996), pp. 44-51; VOSTERS, S., “Doña Mencía de Mendoza, señora de Bredá y virreina de Valencia”, *Cuadernos de Bibliofilia*, 13 (1985), pp. 3-20; – *Mencía de Mendoza, Vrouwe van Breda en Onderkoningin van Valencia*, Eburon Delft, 1987.

3 Sobre estos tres campos de ejercicio del patronazgo femenino, véase: LAWRENCE, C., (ed) *Women Art in Early Modern Europe*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1997.

4 Para un estudio más detallado sobre la actuación del Marqués del Zenete durante las Germanías, véase: GARCÍA CÁRCCEL, C., *Las germanías de Valencia*, Barcelona, Península, 1981.

la figura paterna destaca el *Tragitriumpho de don Rodrigo de Mendoza y de Bivar, Marqués primero de Zenete, Conde del Cid* realizado por el poeta humanista Juan Ángel González⁵. Igualmente, la joven marquesa mostró sus desvelos por obtener la concesión de una capilla familiar donde poder erigir el sepulcro de sus progenitores; algo que lograría, finalmente, con la donación del emperador de la Capilla de los Tres Reyes del Monasterio de Predicadores de Valencia⁶. Iniciativas que se vieron continuadas durante su estancia en tierras flamencas al patrocinar la construcción de la Capilla de los Príncipes en la Colegiata de Breda, donde sería enterrado su esposo Enrique de Nassau⁷. Junto a estas intervenciones ejercidas en el contexto de la familia y de la iglesia, hay que añadir las que fueran sus actuaciones más significativas: las que enmarcan el patronazgo como expresión última del gusto o intereses del patrón. Dentro de esta faceta, Mencía patrocinó obras de arte de la más diversa índole y procedencia, con la consiguiente repercusión en la diversidad de estilo de sus piezas. Desde pintura, tapices o libros iluminados, hasta piezas de plata y oro, pasando por muñecas y objetos curiosos venidos del Nuevo Mundo. De entre todas sus posesiones, las más preciadas y numerosas fueron sus joyas. Prueba de ello, y muestra de su valor, es el hecho de que, transcurridos veinte años de la muerte de la marquesa, aún quedaran

5 Esta obra, realizada por el poeta valenciano Juan Ángel, queda recogido por F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, Opus. Cit. (1942), citado en FALOMIR FAUS, *Arte en Valencia 1472-1522*, Valencia, Consejería Valenciana de Cultura, 1996, p.430. Asimismo, véase: ALCINA ROVIRA, J., *Juan Ángel González y la "Sylva de laudibus poeseos" (1525)*, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, Facultad de Letras, 1978.

6 El 18 de Marzo de 1535 el emperador Carlos V hace merced y donación a favor de "*Mencia de Mendoza Marquesa del Zenete y Condesa de Nassau para ella y para sus herederos y sucesores en el dicho marquesado de la capilla de los tres reyes que esta dentro de la Iglesia y monasterio de los frailes predicadores de la ciudad de valencia de que SM era patron, con tanto que sirviese solo para sepultura de la suso dicha y de los marqueses sus padres y de sus descendientes y sucesores y no de otra persona alguna.*"

"Nos Don Carlos (...) por quanto por parte de vos doña Mencia de Mendoza marquesa de zenete y condesa de nasao nos habido suplicado que os libresemos merced de nuestra capilla real de los tres reyes questa dentro de la iglesia y monasterio de los predicadores de la ciudad de valencia de que nos somos patronos por fundacion y donacion della para sepultar alli el marques y marquesa vuestros padre e madre e sucesores e nos por la mucha voluntad de que tenemos de haber todo favor y merced en cosas de mayor calidad a vos y al marques y conde de nasao nuestro camarero mayor y del nuestro consejo vuestro maridos lo havemos tenido así por bien con las condiciones subscritas (...) con tal pacto y condicion que no se pierda el titulo de la capilla real y los escudos de armas reales que estan en ellas." A.H.N. Osuna Leg. 1847,6.

7 Esta capilla fue encargada por Enrique de Nassau para el enterramiento de sus tíos y el suyo propio.

piezas imposibles de vender en España, motivo por el cual hubieron de salir al mercado europeo.

“relación de las joyas que están en poder del comendador para venderse

nota de las joyas que están en pie y en su poder que son de la herencia de mi señora la duquesa de calabria para venderse 1573

nota

un joyel de oro con un balax grande con ocho perlas gruesas al pie y con unas rosas esmaltadas de colorado y unas rosas blancas a las espaldas esmaltadas con ojas verdes valuado en docientas y diez libras moneda de valencia el qual joyel procede de la data de M^o Gómez de sildera numero 22 parada 36 y lo entrego a miguel codma para que lo vendiese en Sevilla y lo restituyo a su excma lo tiene para beneficiarlo y cuando se vendiere se cargara de su valor y entre tanto de la misma joya en virtud desta partida

este joyel esta en venecia en poder del embajador guzman de silva para que se venda en la dicha ciudad que es donde puede tener algun valor mas tiene su excma otro joyel con un balax grande a manera de peña con tres perlas grandes en las esquinas y por las espaldas una rosa de oro tres veneras esmaltadas de blanco y colorado fue valorado en mill y cincuenta libras moneda de valencia el qual tiene su excma porque no se ha podido vender y cuando lo hiziese se cargara de su valor y entre tanto de la misma pieça la qual procede de la data del dicho silvera y del mismo numero en partida 37 que dio el dicho codma el qual por no poderla vender la restituyo a su excma

este joyel esta asi mismo en venecia para el mismo efecto

mas un plato de plata esmaltado de diversos colores valuado en siete libras que lo tiene su excma por la misma razon y para el mismo efecto procede de la dicha data por entregado al dicho don Francisco en nombre de su excma numero 25 y partida 7

va a flandes

un rosario de agata guarnecido de oro con su borla de hilo de oro apreciado en treinta libras el qual tiene su excma para el dicho efecto procede de la dicha data numero 25 partida 10

esta en venecia

una imagen de santa catalina de oro con una arboleda alrededor con tres rubies y tres esmeraldas en la peana y seis perlas, las cinco alrededor y la una en el pomo de la espada es valuada en sesenta libras la qual tenia diego de aponte para el mismo efecto

mas una tabla pequeña de cristal con un cerco de oro y un letrero en el qual esta esculpida la quinta angustia y no esta valuada porque es de la cosas de que no se hizo inventario la qual tiene su excma para el mismo efecto

fue a flandes

mas un cofrecillo de marfil labrado de diversas figuras con la cerradura, asas y esquinas de oro con muchos rubinicos que fue estimando en ochenta libras y esta en poder de su excma por el mismo respecto y causa y procede de la dicha data de numero 24 y partida 10 y lo entrego a don francisco fenoles en nombre de su excma

esta asi mismo en venecia para el mismo efecto

otro rosario de diez ave marias de agatas a manera de cantarillas guarnecidas de oro y al cabo de una borla de hilo de oro esmaltado dentro del qual hay un pergamino scrito fue valuado en noventa libras y entregado al dicho don francisco fenoles en nombre de su excelentissima que esta agora en su poder para disponer del como de las demas joyas procede de la dicha data numero 24 partida 12

esta en venecia

mas un vaso de piedra a modo de jaspe guarnecido de plata y esmalte hecho como una cantarilla apreciado en treynta y dos libras el qual tiene su excma para el mismo efecto que las demas joyas y procede de la dicha data numero 25 partida 6

fue a flandes con la conducta donde va la ropa de su excma

mas un pedazo de brocado que fue valuado en sesenta libras y tienelo su excma porque no a podido tener salida conforme a la valuacion

idem a flandes

mas una delantera de oro y plata de canutillo valuada en veinte libras que la tiene su excma por el mismo y respecto

idem a flandes

item una gorgera de lo mismo estimada en seis libras que no se ha podido vender

idem a flandes

mas un diamante punta que estava en un joyel de oro que tambien tenia rubicado y por pijante una perla atada con un hilo de seda que todo ello se a precio en quinientos veinticinco libras y como paresce por partida 114 deste cargo el oro y el rubi y perla se vendio y esta hecho cargo dello en otra partida y porque del diamante no se halla salida se carga aquí hasta que se venda para poner entonces su valor del qual se han de quitar doze ducados que costo engastar y poner en un anillo esta en venecia

otro rosario de agata con diez quantas a manera de jarrica con sus asas de oro y entre quenta y quenta unos fruterillos con dos granates y por remate una cruz de agata con flores de lapizlazu con una sortija de agata al cabo y unas rosillas de oro esmaltadas de verde y otras de florecillas de lapizlazu con una borla y boton de hilo de oro en treze libras esta en venecia

y una caveza de carnero de plata sobre dorada metida en si caxa de cuero negro

esta en Valencia en poder de Blas de la Cava”⁸.

Este documento evidencia no sólo el extremado valor de algunas de las piezas, sino también la dispersión de las mismas a lo largo de la geografía europea y, probablemente, también americana. Partiendo de los datos expuestos, parece inevitable cuestionarse una pregunta fundamental: cómo adquiere Mencía de Mendoza estas obras, o, lo que es lo mismo, cuáles son las diversas vías por las que la marquesa logra atesorar sus piezas de platería. Los legados familiares, los obsequios recibidos y las compras que por distintas sendas realiza la propia Mencía se erigen como tres cauces básicos a través de los cuales logra hacer acopio de tal cantidad de objetos preciosos. Las citadas vías de adquisición, así como las distintas obras que llegan a través de ellas, constituyen el principal objeto de estudio de este artículo.

Tal y como hemos indicado anteriormente, existen tres cauces diferenciados por medio de los cuales la Marquesa del Zenete adquiere sus piezas de platería. Se trata de las herencias que le corresponden como heredera del mayorazgo familiar y de una parte de los bienes libres y partibles de sus padres; de los regalos con los que es agasajada por familiares, vasallos y personajes

8 A.P.M.Z. Leg. 123,12. Dada la extensión de algunos inventarios, las cifras recogidas aparecen con sus correspondientes signos numéricos.

de los círculos reales y nobiliarios; y, por último, de las compras que bien ella misma, con la colaboración de sus más fieles criados, bien por medio de una serie de agentes, le permitirán atesorar toda una serie de piezas de oro y plata de la más diversa índole, tipología y procedencia.

LEGADOS

En primer lugar, se encuentran las distintas herencias que recibe a lo largo de su vida. Por un lado, las procedentes de sus padres, primero de Rodrigo y, tras múltiples pleitos, de su madre María de Fonseca, y, por otro, las recibidas de sus dos esposos. De entre todas ellas, la más destacada, sin duda, fue la procedente del Marqués del Zenete. Buena muestra de ello es el memorial de las joyas de oro, piedras y perlas que Mencía de Mendoza tomó de la cámara de Rodrigo de Mendoza, su padre difunto en 1523, en cuenta de su legítima.

*“las joias de oro y piedras y perlas que paresze que Vuestra Señoria tomo de la Camara del Marques Don Rodrigo de Mendoza su padre que haía sancta gloria en cuenta de su legítima son las siguientes
un penacho de oro de quatro plumas que peso tres onzas en precio de 25 libras 4 sueldos
un collar de oro esmaltado que peso ocho marcos 3 onzas 1 quarto en piezas 610 libras 15 sueldos 9 dineros
sesenta y dos ojales de oro esmaltados en dos papeles que pesaron dos marcos 5 honzas 2 quartos en prezio 209 libras 9 sueldos 11 dineros
un collar de joras en que hai siete diamantes, el uno grande de punza y los seis tablas y ocho rubis los seis berruecos y los dos tablas y treinta y dos perlas con una esta fuera del collar pesa todo 5 marcos 3 onzas media 1 quarto en prezio de 13819 libras 11 sueldos
suma todo 23663 libras 39 sueldos 20 dineros
un par de axorcas desmalte de trasflor que pesan 1 marco 1 onza en 108 libras 5 sueldos 10 dineros
otro collar de oro hesmaltado de negro pesa 5 marcos 2 onzas 4 quartos en 394 libras 16 sueldos
otro collar de oro hesmaltado que tiene diez esmeraldas y diez rubis berruecos y veinte perlas pesa todo tres marcos 3 onzas 1 quarto apreziado en 565 libras 6 sueldos*

un rosario de oro esmaltado que pesa un marco y dos honzas é un quarto
 apreziado en 123 libras 7 sueldos 6 dineros
 ocho axorcas esmaltadas de oro que pesan 4 onzas é media, medio cuarto
 en prezio de 53 libras 11 sueldos
 otro rosario de oro que peso 1 marco 2 honzas media, apreziado en 117
 libras 17 sueldos 7 dineros
 otro rosario de oro esmaltado ochavado 1 marco 3 onzas en 11 libras
 17 sueldos 8 dineros
 un par de axorcas esmaltadas de trasflor anchas 2 onzas 3 cuartos me-
 dio en 44 libras 16 sueldos 6 dineros
 un ylo de perlas de setenta y tres perlas redondas que pesaron 1 marco,
 media onza media cuarta en prezio de 471 libras 10 sueldos
 suma todo 4182 libras 134 sueldos 57 dineros
 dos cruzefixos y dos ojales é una salutación pesa todo dos onzas en
 prezio de 27 libras 6 sueldos
 tres rubis pequeños engastados en una y apreciados en 6 libras 6 suel-
 dos
 un pedazo de axorca de oro apreziado en tres libras
 una medalla de oro de tres figuras de bulto que peso tres cuartos de
 onzas apreziada en 11 libras 17 sueldos
 otra medalla de dos figuras de bulto pesa media onza medio cuarto en
 9 libras 16 sueldos
 una cagita de oro para algalia pesa dos onzas en prezio de 16 libras 3
 sueldos 8 dineros
 un pomo de ambar con cinco paternoster grandes esmaltados y otros
 cinco mas pequeños y nos anillos pesa 12 onzas 3 cuartos medio en
 prezio de 31 libras 10 sueldos
 dos sortijas de oro la una con un diamante y la otra con un rubi ambas
 tablas pesan un cuarto é un millares e medio en 21 libras
 suma todo 49757 libras 202 sueldos 65 dineros
 dos cadenas francesas de oro pesan 12 cuartos medio en 16 libras 7
 sueldos 4 dineros
 dos cabos de oro para correas esmaltados pesa 411 cuartos medio en
 56 libras 15 sueldos
 una patena de oro en la una esmaltada la cabeza de San Juan y de la
 otra parte la del evangelista pesa dos onzas medio cuarto en 22 libras
 18 sueldos 1 dinero

una almarrauxita de oro esmaltada con una aguja de oro pesa una onza
 3 cuartos apreziada en 19 libras 3 sueldos
 un librillo de oro esmaltado de trasflor pesa tres cuartos e tres millaresos
 en 12 libras
 una cruz pequeña de diamantes, en tres perlas pesa un cuarto en 26 li-
 bras
 un engaste de un rubi con dos perlas é un ojal que pesa un cuarto e un
 millareso e medio en 2 libras 2 sueldos
 siete ballages horadados y seis zafiros en un ylo y otros tres zafiros que
 no son horadados, pesan onza y media en prezio 84 libras
 un joyel con un balax grande y una perla gruesa pesa 6 onzas media 4
 millareses en prezio de mil cinquenta libras
 otro joyel de oro esmaltado con un balax grande y ocho perlas gruesas
 engastadas que se llama madreselva pesa 4 onzas 4 millaresos en prezio
 de 315 libras
 un joyel de oro con un balax grueso á manera de roca con tres perlas
 gruesas engastadas en sus molinetes pesa quatro onzas 3 cuartos me-
 dios en prezio de 840 libras
 otro joiel pequeño esmaltado con una tabla de esmeraldas grande, con
 dos perlas punjantes pesa una onza 4 millaresas en prezio de 42 libras
 un brazalete de oro á manera de axorca esmaltado por dos partes y con
 veinte y quatro perlas pesa dos onzas 1 quarto 4 millaresos en 105 li-
 bras
 un rosario de plata con seis extremos de oro pesa 7 onzas 3 cuartis en
 prezio de 24 libras 6 sueldos
 un brazalete de oro de piezas francesas esmaltado de trasflor pesa 1 onza
 1 quarto apreziado en 17 libras 8 sueldos 6 dineros
 un par de axorcas anchas de oro esmaltadas labradas de relieve que
 pesan 6 onzas, medio cuarto en prezio de 80 libras 2 sueldos 6 dineros
 un garavazo de oro para espada esmaltado pesa 2 onzas 2 cuartos me-
 dio en 23 libras 1 sueldos 8 dineros
 una poma de oro llena de olores peso con el ambar dos onzas e un cuar-
 to medio en prezio de 15 libras 17 sueldos 8 dineros
 un rosario de linalos con seis extremos de oro los cinco triangulos y el
 otro redondo torzido pesa 2 onzas 2 cuartos medio en 8 libras 9 sueldos
 1 dinero

*un par de axorca anchas desmalte de trasflor pesan tres onzas en prezio
36 libras 16 sueldos 6 dineros
una medalla de oro llana esmaltada de la imagen de santa barbara pesa
un cuarto en prezio de 2 libras 6 sueldos
seis sortijas de oro las cinco con cinco diamantes tablas y la otra un
rubi tabla pesaron todas tres cuartos e un millares en prezio de 199 libras
mas 16 cabos de oro franceses buenos en prezio de 4 libras 10 sueldos
asi montan todas las joyas de oro y piedras é perlas que vuestra señoria
tomo de la camara del marques don rodrigo de mendoza su padre que
haia en sancta gloria siete mill y ochocientos y once siete libras e quin-
ce sueldos carreño”*

A ésta tan extensa como valiosa relación de joyas hay que añadir las piezas de platería que, procedente de los bienes libres y partibles del Marqués, llegaron a Mencía⁹. Estas últimas quedan recogidas en el inventario que Diego de Mendoza, hermano del Marqués y curador de sus hijas, hizo a la muerte de Rodrigo de Vivar. Entre las obras de plata y oro citadas, encontramos desde objetos religiosos y mobiliario litúrgico hasta joyas y aderezos ya mencionados, pasando por enseres de uso doméstico, útiles de tocador y objetos de la botica. Pues bien, dada la cantidad de piezas señaladas en el inventario, citaremos tan sólo algunos de los ejemplos más significativos. Así, entre los utensilios litúrgicos del Marqués destacan varias cruces de altar, cálices con sus respectivas patenas, portapaces ricamente decorados, navetas, palmatorias, candeleros o campanillas. En suma, todo lo necesario para la correcta administración del culto en las capillas de las distintas residencias del Marqués. Entre los citados enseres se encontraban “*una creu de altar ab hun crofin a una part e la verge maria a la altra lonorada e tota daurada pesa huyt marchs sis onzes; hun calcet molt gran daurat de*

9 El legajo 1934, 12 del Archivo Histórico Nacional, Fondo Osuna, contiene la sentencia que pronunció el lugar teniente general gobernador de la ciudad y reino de Valencia, el 3 de junio de 1523, por la cual declara por hijas legítimas de legítimo matrimonio y herederas de los Ilustrísimos Sres. Rodrigo y María, su mujer, marqueses del Zenete difuntos, a Doña Mencía de Mendoza, Doña Catalina y Doña María ,y por haber muerto el dicho marqués sin haber hecho testamento, ni otra última disposición, declara a la dicha Doña Mencía como su hija mayor por heredera y legítima sucesora en todas las tierras estados y bienes comprendidos en el mayorazgo del Marquesado del Zenete, Condado del Cid, la Calahorra, Jadraque y su tierra, la Villa de Ayora, las baronías de Alberique, Alcocer y todos los bienes de él, y por sus herederas en todos los bienes libres por iguales partes a las dichas Mencía, Catalina y María.



Bernard van Orley: Detalle de Mencía de Mendoza, procedente del diseño para tapiz sobre La Genealogía de la Casa Nassau (1530); dibujo, 359x495 mm. Munich, Staatliche Graphische Sammlung.

fullages ab sa patena daurada pesa cinch marchs e sis onzes; un parell de canadelles daurades e molt lenorades grans pesen cinchs marchs tres onces hun quart; un apóstol sant berthomeu daurat ab la peanyca ab les armes de borgia pesa vint y dos marchs sis onces y miga; sis canelobres ab sos canons blanchs canalats marca de valencia pesen vint y quatre march e huna onza; una creu de altar ab hun crosifisi a una part e la verge maria a la altra lenorada e tuta daurada pesa huyt marchs sis onzes; un porta pau daurat molt gran y rich obrat de marnetira ab huna ymatge de la asumpcio de la verge maria ab quatre angels lo qual pesa deu marchs e dos onzas; una creu daurada molt bella e rica ab hun crucifixi pesa tres marchs set onces marca de valencia; una campaneta de argent ab un batall de ferro que tot pesa hun march y mig” o” un portapau de de argent daurat ab la ymatge de la pietat que pesa ab dos trosses que estan fora de lo dit portapau tres marchs hun quart y mig del mateix argent (...)”¹⁰. Resulta cuando menos curioso, el hecho de que el Marqués no tuviera entre los objetos religiosos que componían su capilla o su oratorio personal ninguna reliquia, aún cuando estas piezas de devoción desempeñaron un papel fundamental en la profesión del culto, debido principalmente a las cualidades milagrosas que le eran atribuidas. Sin embargo, esta postura se sitúa muy en consonancia con la doctrina erasmista de la que el Marqués era cuando menos simpatizante, posición que desarrollará su hija Mencía, quien, al igual que su padre, no albergará ninguna reliquia en su capilla¹¹.

Si lo referente a las joyas y utensilios litúrgicos destaca por su enorme valía, no lo es menos lo referente a la plata de uso doméstico, ya que la residencia, tanto real como nobiliaria, constituía uno de los mayores escapara-

10 Archivo Histórico Nacional. Sección Nobleza. Fondo Osuna. Legajo 1906.

11 A pesar de que Mencía de Mendoza, al igual que su padre, no alberga reliquias en su capilla, aunque sí aparecen citadas en algunos inventarios, y de que en ella podemos hablar con una mayor seguridad de su postura erasmista, lo cierto es que esta actitud, corroborada por su relación con los círculos erasmistas, con Juan Luis Vives a la cabeza, y manifestada de forma fehaciente en la redacción de sus cláusulas testamentarias, se verá modificada al final de su vida con la elaboración de un codicilo, fechado entre 1551 y 1554, con el que pone de manifiesto. Detrás de la redacción del codicilo se esconde algo más que el lógico miedo a la muerte, o lo que es lo más importante, el temor a no alcanzar la gloria eterna. Detrás de esta ampliación parcial del testamento de la Duquesa se encuentra una lectura diferente de la muerte, consecuencia de la Reforma protestante y el desarrollo del Concilio de Trento. En este punto quisiera agradecer muy sinceramente la ayuda prestada por el Antonio Peñafiel Ramón para el estudio del testamento y codicilo de Mencía.

tes de poder. De hecho, junto al inherente carácter práctico de estos enseres, se situaba una función simbólica que los erigía como emblemas del lujo, ostentación y magnificencia del vivir palaciego y nobiliario¹². Una vez más, el obligado consumo de artes suntuarias mostraba el rango social de la clase dominante. Una clase depositaria del poder que hacía gala de su status exhibiendo su ajuar doméstico en las distintas celebraciones de la vida cortesana, más aún, cuando el rey Carlos I adoptó el rico y lujoso ceremonial que traía consigo la etiqueta y el protocolo de la Casa Borgoñona en el ceremonial áulico, dejando a un lado la sobriedad y austeridad castellanas que habían imperado en la corte hasta entonces¹³. La repercusión de estas medidas, unidas al matrimonio de Mencía con Enrique de Nassau, de origen borgoñón, evidencian el incremento considerable de objetos de ajuar doméstico que presentan los inventarios de la Marquesa del Zenete, en relación con los heredados de Rodrigo de Mendoza¹⁴. La mayoría de estas piezas, como era habitual, estaban realizadas en plata, en ocasiones dorada, adornada con diversos esmaltes y algunas piedras preciosas. Entre ellas, tal y como evidencia el inventario realizado por Diego de Mendoza, se encontraban trabajos de diferentes talleres, siendo los más frecuentes los valencianos, castellanos y toledanos. “(...) *Item quatre perons de argent dos mijans e dos chiquets ab los peus e benedors daurats marcats de march de valencia los quals pesaren onze marches e sis onzes, Item quaranta sis plats de servirdichs ab les bore daurades e obrades de bori de marca de castella les quals pesaren sesanta tres marches e mig, Item dos salers de peces calu durats*

12 Sobre este tema, véase: MÁRMOL MARÍN, D., “Enseres enjoyados”, en *Joyas en las colecciones reales de Isabel la Católica a Felipe II*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001, pp.250-251.

13 Para un estudio más detallado, véase: MARTÍN, F. A., “Etiquetas y servicios en la Mesa Real”, en *En torno a la mesa. Tres siglos de formas y objetos en los palacios y monasterios reales*, Madrid, Patrimonio Nacional, Fundación La Caixa, 2000, pp.51-62. En este sentido, es, igualmente interesante señalar las palabras de Rafael Domínguez Casas al referirse a la citada evolución del ceremonial que se establecía en torno a la mesa: “A lo largo de su vida Carlos fue transformando este ceremonial a su gusto, hasta que por fin en 1548 lo impuso a su hijo Felipe (...) La corte española a partir de este momento utilizará esta etiqueta mezclada con algunos elementos de los viejos ceremoniales de Castilla y Aragón, conociéndose en toda Europa como “Etiqueta Española”. DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, Ediciones Alpuerto, 1993, p.560.

14 Es muy probable que a raíz del matrimonio de ambos, se produjera una asociación de estilos, por un lado, los procedentes de la Casa de Castilla y, por otro, los llegados de la Casa Borgoñona.

dins e de fora gallonats cab hunes medalles antigues en cassu de agatts de marca de valencia pesen sis marchs e miga onza, Item hun plato ab sa cadena ab les armes del Señor marqs ab lo peu daurat de castella pesa deu marchs dos onces y mija, Item una terraça o bernegal ab dos anses dauradas dins e de fora lanoradas ab les armes de toledo y de fontseca de or en smalt pesa quatre marchs sis onces y mija, Item un saler molt grant daurat dins y de fora ab hunes roses marca de valencia pesa tres marchs quatre onces y mija, Item quatre copes cubertorades gallonades daurats los peus benedors e los caps dels caps marca de valencia pesen tretze marchs dos onces y mija, un parell de fonts daurades a la part de dins e obrades ab puntes de diamants ab les armes del señor marques marca de valencia pesen vint y dos marchs e huna onca¹⁵.

A estas piezas, que pasan a ser propiedad de Mencía, tal y como recoge el inventario: “*Totes les quals joyes e coses de or restaren en poder de la marquesa doña Mencía*”¹⁶, se unen los objetos de plata, joyas y aderezos de la capilla recibidos tras la muerte de su hermana Catalina acaecida en 1526. Así, de la plata de luso litúrgico hereda dos candeleros de plata dorada cincelados; una cruz de altar de plata dorada con su ángel; un portapaz de plata dorada labrada de *maçonería*, revestidos y labrados algunos con la quinta angustia; un cáliz con su patena de plata dorada, al que le faltan unas rosas sobre puestas; dos vinajeras de plata dorada, viejas y bolladas y una campanilla de metal. De entre la plata de servicio doméstico destacan dos candeleros de plata blanca cincelados de medio cincel, la peana y los medios son *gaballonados*; un salero de plata dorada por de fuera y de dentro; una palmaria de plata blanca; un pepitero de plata con su pie; un *barrelillo* de plata blanca con su tapador para agua de olor; dos *escudilleras* de plata blanca; una *ollica de plata blanca con su tapador y asas*, un *jarrico* de plata o un dedal de plata blanca. En cuanto a las “*joyas de oro*”, se encuentran *quatro argollas de oro*, una gargantilla de oro que tiene dieciocho piezas principales con unas *lacadicás* esmaltadas de blanco, una sortija con diamante y un *cofreco* de hechura de jaula de pájaros llena de ámbar¹⁷.

Junto a los legados familiares, se hallan, como hemos indicado, las distintas piezas que conserva a la muerte de sus dos cónyuges, no como heren-

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Archivo de la Villa de Madrid. Inventario de los bienes que el Marqués del Zenete dejó a su muerte.

¹⁷ A.P.M.Z. Leg. 122, 13.

cia propiamente dicha, pero sí como bienes que le pertenecerían de forma vitalicia. Se trata, pues, del usufructo de algunas propiedades de sus esposos. Así, Steppe, señala como una parte de la preciosa vajilla que Enrique de Nassau había adquirido, fue traída a España por Mencía, tras el fallecimiento de su esposo, en 1539¹⁸. En este sentido, es preciso señalar que la vajilla era uno de los objetos principales del ajuar doméstico, ya que, al estar realizadas en oro y plata, y adornadas con piedras preciosas, constituía el medio idóneo para engrandecer el ceremonial cortesano. Sin embargo, a la muerte de la Marquesa, estas piezas pasan a Guillermo el Taciturno. De igual modo, Mencía disfrutó de algunos de los bienes del Duque de Calabria a la muerte de éste, en principio, con consentimiento del monasterio jerónimo, y después sin él, puesto que fue preciso pleitear. Entre los citados bienes destacan el retablo del Lignum Crucis, cubierto de hoja de oro de martillo, con la cruz de dos brazos traveseros guarnecida y engastada en oro, con un Ecce Homo y dos ángeles a los pies de oro esmaltado; una custodia de plata de más de 135 marcos de peso, una caldera para el agua bendita; incensarios; lámparas pequeñas y dos grandes de cristal con guarniciones de plata dorada y en parte esmaltada, con ocho remates a manera de candeleros; el pontifical del obispo, con mitras de damasco y un pectoral de coral guarnecido de oro; ornamentos de brocado; libros litúrgicos y un órgano; así como algunas figuras de plata de bulto de apóstoles y santos cada una con pesos entre los 25 y 35 marcos¹⁹. Este uso vitalicio de los bienes del virrey de Valencia, se vio completado con el disfrute de ciertas joyas que Fernando de Aragón conservaba de su anterior esposa Germana de Foix²⁰.

OBSEQUIOS

Una vez expuesto los legados que Mencía recibe de sus padres y esposos, encontramos una segunda vía de adquisición de piezas: los regalos de

18 STEPPE, J.K., “Mécénat espagnol et art flamand au XVI^e siècle”, en *Splendeurs d’Espagne et les villes belges 1500-1700*, Bruselas, Credit Comunal, 1985, p.266.

19 A.R.V. (Archivo del Reino de Valencia) Clero, Libro 3.603, citado por Luis ARCINIEGA GARCÍA en su estudio: “El legado de la casa real de Aragón en Nápoles. Conservación y dispersión”, en *El Mediterráneo y el Arte Español*, Actas del XI Congreso del CEHA, Valencia, 1996, pp. 115-121.

20 Sobre la figura de este reina véase: RIOS LLORET, R.E., *Germana de Foix, una mujer, una reina, una corte*, Valencia, Biblioteca Valenciana, Generalitat Valenciana, 2003.

distintas procedencias que la marquesa recibió con diversos propósitos. Dentro de estos obsequios destacan, en primer lugar, los presentes que recibe de sus familiares más próximos, como es el caso de sus padres o primos Diego Hurtado de Mendoza, Antonio de Mendoza o Francisco de Mendoza. Así, con tan sólo cuatro años, el Marqués manda entregar a “Francisco de Tébar criado del señor bayle general treynta y tres libras y doze sueldos y seys dineros, las cuales son para pagar ciertas joyas de oro que mandó su Señoría tomar para la señora doña Mencía”²¹. Del mismo modo, sus parientes, destinados en distintos puntos de la geografía europea y americana, en misiones diplomáticas, agasajaron a Mencía con distintos obsequios de entre los que destacan, de manera especial, los procedentes del Nuevo Mundo²². Así, es muy probable que alguna de las piezas que poseía procedentes de las Indias fueran regalos de Antonio y Francisco de Mendoza.

“(…)Un peruco de oro de las Indias.

Un pomo de oro de las Indias lissa: meneándose se suena.

Una plasma de esmeralda guarnecido de oro de las Indias, echo a manera de un escudo con unas armas.

Una cabeça de un ydolo: es de oro de las Indias: tiene una cabellera

Otra cabeça de ydolo de oro de las Indias: tiene en la cabeça un bonete y encima del bonete tiene unos manogicos de oro y en la oreja lleba racadas y en la barba una racada.

Una plasma de esmeralda guarnecida con oro de las Indias.

Una cara de muger, de las Indias, de jaspe verde: tiene en la cabeça un

21 MARCH, J. M., “EL Primer Marqués del Cenete su vida suntuosa”. *A.E.A.*, XXIV (1951), p. 61.

22 Antonio de Mendoza (Guadalajara, 1496 – Lima, 1552), virrey y capitán general de la Nueva España desde el 17 de abril de 1535. En 1549, tras caer enfermo, le sustituye en el cargo su hijo Francisco de Mendoza. Por su parte, Diego Hurtado de Mendoza (Granada, 1503-1575) fue enviado como embajador imperial a Inglaterra en 1537 y dos años más tarde a Venecia. Sobre estos personajes y otros miembros del linaje Mendoza, véase: DE ARTEAGA Y FALGUERA, C., *La Casa del Infantado cabeza de los Mendoza*, Madrid, 1940; GONZÁLEZ PALENCIA, A. Y MELE, E., *Vida y obras de Diego Hurtado de Mendoza*, Madrid, 1943; GUTIERREZ CORONEL, D. “Historia Genealógica de la casa de Mendoza”, en *Biblioteca Conquense*, T II y IV, Cuenca, Instituto Jerónimo Zurita del CSIC, 1946; NADER, H., *The Mendoza family in the Spanish Renaissance, 1350-1550*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1979; PÉREZ-BUSTAMANTE, R., *Íñigo López de Mendoza. Marqués de Santillana (1398-1458)*, Madrid, Fundación Santillana, 1981. SPIVAKOVSKY, E., *Son of the Alhambra, Diego Hurtado de Mendoza 1504-1575*, Londres, Austin, University of Texas Press, 1970.

capillo de oro y en las orejas tiene unas racadas de plasma de esmeralda. Una anada de oro de las Indias; el cuerpo es de agata y en el un ojo tiene una tuquesita (...).”²³

En segundo lugar, se encuentran los presentes que recibe de los vasallos de sus diferentes dominios. Así, la villa de Bruselas le regala “*una copa grande dorada*”, la villa de Malinas “*dos copas de plata blanca*”, la villa de Amberes le ofrece como presente “*una copa grande de plata dorada por dentro y por de fuera muy bien labrada y sobre copa de bestiones y medallas al romano*” y la villa de Diesnt “*una copa de oro grande con sobre copa con las armas de la villa*”. Del mismo modo, la villa de Coyque le presenta “*una copa grande de oro con sobre copa a manera de jarra con las armas de la villa*”, la villa de Breda “*dos paños de plata con sus aldabas*”, la villa de Lira “*una copa pequeña de plata dorada*” y la villa de Besdom “*una fuente de nueva hechura con el escudo de las armas de la dicha villa*”. Por su parte, el lugar de Estrago le entregó “*dos copas de plata doradas, la una grande alta y la otra pequeña de bestiones muy bien labrada con las armas del lugar*”, mientras la villa de Boldu envió a Mencía, estando ésta en Besdom, “*una copa labrada con sobre copa*”²⁴.

En tercer lugar, se sitúan los regalos procedentes de algunos miembros de la nobleza y de casas reales. De este modo, Madame Margarita, hija de Francisco I, le ofrece como presente “*un bufete de plata*”; la reina María la obsequia en Amberes con “*quatro copas grandes doradas*”; la reina de Francia le regala “*una nao de oro que le presentó la villa de Burdeos y un joyel de rubi grande berrueco y diamante de punta y perla colgando del redonda y también dio la reyna una delantera y mangas abiertas de oro de martillo*”; el rey de Francia da a su señora “*un diamante punta grande*” y el emperador la obsequia con “*una sortija de un rubí tabla*”²⁵. Junto a esta sortija de gran valor que el rey ofrece a Mencía, se encuentran las piezas de plata, realizadas por destacados orfebres, con las que su alteza el príncipe Felipe obsequia a la Duquesa de Calabria:

23 PAZ Y MELIA, A., “Medallas y piedras grabadas que la Marquesa del Cenete legó en su último testamento a Diego Hurtado de Mendoza”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, t. VII, (1902), p. 314.

24 A.P.M.Z. Leg. 122, 30.

25 A.P.M.Z. Leg. 122, 30.

*“Primo tres candeleros acucharados con los canones quadrados. Cetina
Otros tres candeleros a manera de los de lleton con los canones largos.
Cetina*

*Dos fuentes grandes lysas la una hurtaron la otra tiene barba. Barba
Una docena de cucharas. Cetina*

Seis cobeletes blancos. Cetina

*Seis cobeletes con los bordes dorados y una sobre copa que haze a to-
das con las armas del Marques. Tiene barba los conguo y el cobertor.
Barba*

*Diez sartenetas la una se perdió en cassa del mayordomo. Cetina
Veinticuatro platos medianos. Cetina*

Un salero blanco. Cetina

Dos servilletas lisas grandes con las armas del Marqués. Barba

Dos barriles blancos con sus cadenas y tornyllos. Barba

*Una copa dorada dentro y de fuera con las armas del marques la copa
adedar saen y el cobertor tiene barba. Barba*

Un basso largo dorado dentro y de fuera con su sobrecopa. Barba

*Dos saleros dorados cucharados con un cobertor dos fuentes grandes y
doradas dentro y de fuera labradas de bestiones con las armas de la reyna.*

*Seys tacas llanas y doradas dentro y de fuera con una sobre copa para
todas las quatro dellas la sobrecopa tienen barba y las dos faltan. Barba*

*Tres copas doradas dentro y de fuera las cuales son seys piezas alema-
nas de labor gallonadas y las tres con las armas del marques. Barba*

*Una copa larga y estrecha con su sobrecopa toda dorada dentro y de
fuera con una mosita encima y unos pedazos de plata cebrados. Barba*

*Una copa dorada dentro y de fuera con su sobrecopa labrada de
bestiones y lissa una taca llana dorada dentro y de fuera con las armas
del marques tiene la ochoa por mandado de una guellencia. Ochoa*

*Una taca con su cobertor dorada dentro y de fuera labrada a la romana
digo en el forro della y un anillo en el cobertor della. Barba*

*Un cobelete largo dorado aleman con su cobertor y con un boton enci-
ma. Barba*

*Dos jarros de plata grandes dorados y blancos y cenziados con sus
sobre copa. Barba*

*Una jarra blanca con su cobertor labrado a la Romana para beber cer-
vezas. Barba*

Un orinal. Barba

*Un basso de oro con su sobreropa y un anillo en la sobreropa falta
 Un jarro con los bordes dorados con su sobreropa y a bellotas con las
 armas del marques Cetina
 Dos fontesinas doradas y blancas y ochabadas. Barba
 Una cuchara alemana dorada con un boto al cabo. Barba
 Un bacin dee barbero tienelo cis. Cis
 Un flasquito con su cadenilla pon tornillo que dio su Alteza a su
 Excellencia en vale. Barba
 Tres cucharas de fuentes. Barba
 Una caxa con su cobertor y con su cuchara para gragea que dio su Alteza
 a vuestra Excellencia en Valencia. Barba
 Dos granadas lisas para lupa. Barba
 Un cobertor de un basso de vidrio con sus estrellas dorado. Barba
 Dos cucharas blancas los cabos labrados y una alemana dorada. Barba
 Una palmatoria con su cadenilla y tiseras de espabilar. Barba”²⁶.*

Por último, hemos de incluir dentro de esta relación de presentes de distinta procedencia, los que llegan de la mano de particulares que en agradecimiento de alguna actuación o intercesión de la Marquesa la obsequian con algún detalle; como es el caso de los Abades de Brabante que le regalan “una nao de plata de muy buena hechura”²⁷. El regalo, pues, era empleado con fines diversos que iban más allá del deseo de agradar a la persona obsequiada, ya que el concepto de gratitud era tan decisivo como el acuerdo basado en un contrato escrito. Agradecer intercesiones o préstamos, ganarse el favor y la consideración de un personaje poderoso o sellar pactos y alianzas eran algunos de los intereses que se escondían tras el obsequio de un presente²⁸. En este sentido, no es de extrañar el trato preferente y los valiosos regalos que la Marquesa del Zenete recibía de la Casa Real, tratando de recompensar, de alguna manera, la ayuda económica que ésta podía prestarle²⁹. Los regalos, pues, formaban parte de una complicada red de obligacio-

26 A.P.M.Z. Leg. 136,1.

27 A.P.M.Z. Leg. 122,30.

28 Sobre este tema, véase: DAVIS, N.Z., *The gift in sixteenth century France*, Oxford, Oxford University Press, 2000. Asimismo, véase: CHECA CREMADES, F., “Regalos y arte en las sociedades del Renacimiento y Barroco”, *Revista de Occidente*, 67 (1986), pp. 31-40.

29 Existen dos cartas del rey Carlos I y el príncipe Felipe dirigidas a Mencía en la que piden socorros para las guerras de Italia y Flandes. (A.P.M.Z., leg. 119, 13).

nes y expectativas aceptadas y asumidas tanto por las clases humildes, guiadas por la caridad cristiana, como por nobles y príncipes, quienes eran educados valorando la importancia de la generosidad. De hecho, los libros de cortesía del siglo XVI, sin duda consultados por la clase dominante, hacían especial hincapié en el intercambio de presentes, recordando al lector que debían devolver los beneficios del regalo recibido ni demasiado pronto –ya que resultaría forzado–, ni demasiado tarde– ya que humillaría al primero, sino esperar al momento y lugar apropiado³⁰. Dicho esto, resulta comprensible que el lema de la familia Mendoza fuera “Dar es señorío, recibir esclavitud”.

ADQUISICIONES

Como tercera y última vía de obtención de piezas de oro y plata se encuentran las compras y encargos realizados por la Marquesa. Dentro de este apartado, hemos de distinguir, a su vez, distintos modos de adquisición que van desde las realizadas por Mencía personalmente, con la colaboración de sus criados, hasta las encargadas a mercaderes italianos, pasando por la labor de familiares y agentes que compran para ella en distintas ferias y mercados.

De este modo, nos encontramos, en primer lugar, con las compras que ella misma realiza, bien directamente al platero solicitado, como ocurría en la mayoría de las ocasiones, bien por medio de almonedas. Este es el caso del “*pepitero de oro con su atapador de medio relieve esmaltado de blanco, negro y pardo*”; el “*unicornio de oro con su cuerno de oro*”; el “*cofre de marfil con guarnición de oro y rubís*”³¹; el “*espejo de oro con su*

30 Ibidem, p. 110.

31 “Miguel Olesa mi tesoro saber que la señora doña estefanía de requesens por decisión mia ha comprado en la corte de la recamara que quedo de la princesa nuestra señora que esta en el cielo un pepitero de oro con su atapador de medio relieve esmaltado de blanco y negro y pardo y un unicornio de oro con su cuerno de oro y cinquenta botones de rubinicos y un cofre de marfil con la guarnicion de oro y rubis y cafis Y ochenta nueve botones de oro redondos llenos de ambar esmaltados de blanco y negro todo por precio de doscientos y seis mill trescientos noventa nueve maravedis que son por ducados quinientos cinquenta ducados 149 maravedis según el coste de cada cosa (...)

Conozco yo doña estefanía de requesens que recibí de miguel olesa tesoro de la excma señora duquesa de calabria por manos de jacamo espinola trescientos setenta ducados trescientos cinquenta un marco por el precio de un espejo y una cruz de oro de la recamara de la princesa nuestra señora que esta en el cielo para la dicha señora duquesa de calabria y se la envíe a valencia como la restante quantia pagaste por mi en valencia a juana de cunchillos criada mia y porque es verdad hago el presente conocimiento firmado de mi mano y nombre que es primera carta de pago fecha en Madrid a 20 de junio de 1546 años”. A.P.M.Z. Leg. 144.

atapador labrado de esmalte blanco y negro de hechura de portapaz con dos figuritas, la una de la caridad, la otra de la fe"; la *"cruz esmaltada de reporte con martirios de la pasión"* o las distintas piezas de porcelana³² que Estefanía de Requesens compró de la difunta princesa María por encargo de la Duquesa en 1546³³. Igualmente, de la almoneda de la Emperatriz Isabel, la Marquesa adquirió numerosos objetos. De entre los relativos al mundo de la platería, destacan *"treinta nueve piezas de oro para cadena de oro"*, *"quarenta y una piezas de cadena de oro esmaltada de filigrana"*, *"una cinta de oro que tiene treinta y nueve piezas para cadena y mas la evilla esmaltada de flusidez y blanco tiene un letrero en cada pieza que dize memento mey"*, *"ciento y veynte y ocho cavos de oro puestos todos ellos en torcales de ylo de la India"* y *"treinta rrosicas de oro a manera de cruzeticas esmaltadas de blanco"*³⁴. Frente a éstas intervenciones más o menos esporádicas en almonedas, destaca la labor emprendida por Mencía, con la colaboración de sus más fieles criados, como García de Montalvo, García de Carreño, Salvatierra o Ana de Montalvo, coprando personalmente muchas de las piezas.

En este sentido, cobra especial importancia las realizadas en sus distintos desplazamientos por tierras alemanas, italianas y francesas. Así, en 1539, en su viaje de vuelta a España, una vez fallecido Enrique de Nassau, Mencía aprovecha su paso por París para establecer contacto con diversos orfebres franceses. De este modo, Françoy realiza para ella *"una cabalgadura, dotze botones de unas medallicas de echura, una cadena esmaltada y çæen canutillos"*; Glavor Deblez varias docenas de botones, una cadena de *pilars* y una cadena de unas *tronas esmaltadas*; Michel Tute once piezas de plata de menaje pequeñas y Juan Lux, maestro de París, un hilo de granates redondos, una cruz, un rosario de jarras de corral, así como varios modelos de cruces: una de zafiros, una de cristalino color granate, otra de zafiros más pequeños y, por último, una de esmeraldas. Igualmente, a Miguel Beneris le compra una cadena llana esmaltada, dos pilares de oro y una cabalgadura; a

32 *"Una porcelana de oro redonda labrada de esmalte azul, pesa un marco y siete onças y dos ochabas y diez y nueve granos (...) otra porcelana pequeña a manera de copa de caliz esmaltada e azul que es de los mismos quilates y pesa siete onças y veinte y quatro granos (...)"* A.P.M.Z. Leg. 119, 46. Citado por MARCH, P., *Niñez y Juventud de Felipe II*, T. II, 1942, pp. 381-382.

33 Ibidem.

34 Archivo General de Simancas. Contaduría Mayor de Cuentas. Leg. 550.

Beu un rosario de vello, un rosario de ébano y otro de granates y una poma de oro redonda; a Leves Diaz una cabalgadura, varias cadenas de oro, varias docenas de botones, una borla de oro, una medalla y dos *cadénicas* de oro, y a Dine una lámpara de candilejas de plata³⁵. Por este motivo, no es de extrañar que el inventario de alhajas realizado por Ana Tovar y de Montalvo, camarera de la Duquesa de Calabria, contenga destacadas piezas de origen francés:

“(…)Item unas cuentas de jaspis leonado a modo de medios balanjes que son setenta dos estas leonadas con una mas fuera del tienen unas setenta dos contescas de oro tienen unas diez senyales de oro obra de paris esmaltadas de blanco que pesa todo el oro seys argens

Item unas cuentas de evano con seys senyales de oro obra de paris esmaltadas de azul y blanco y en medio un letrero y entre cuenta y cuenta de evano hay una coryntica de oro esmaltado de blanco y las cuentas tienen en cada parte una rozica de oro que pesa todo una onza y media y dos arjes

Item unas cuentas de oro de obra de paris que tiene sesentaquatro granos? Bronydos y con sus boquitas y mas cuatro grabos que no estan en dichas cuentas y mas sinquentaseys cuentas con mas quatro que estan fuera dellas y son esmaltadas de ocho plumas una contra otra y entre pluma y pluma una cordellera esmaltada de azul cada uno tiene de una parte y de otra una cordellera esmaltada de pardo con unas vetas de negro con un granito de gujrimir que pesa todo tres onzas y media y un arjes y veynte granos

Item unas cuentas de oro de obra de paris que son noventa seys quantas y entre cuenta y cuenta ay un granito que son ciento y ocho granitos tienen las quantas unas rosicas en cada cabo y dos tiras en medio esmaltadas de azul y tiene quatro mas con unos granitos esmaltados de blanco los sientos y ocho granitos que son redondos y raspados pesa todo una onza y media y tres argens y diez y ocho granos.

Item unas cuentas de oro obra de paris con ciento y quarenta cuentas todas de oro las sientos y treynta cuentas estan juntas y la una fuera della son raspadicas y lizas a las boquitas y un granateado en medio hay treze extremos con unos gallosicos esmaltados de blanco cargados de gnirium y tienen mas algunas cordelleras pesan una onza y tres quartos y medio

35 A.P.M.Z. Leg. 122,32.

*Item unas quantas de granates redados que tienen ciento y en medio dellos tiene unos granitos de oro que son ciento y diez tiene mas diez senyales de oro obra de paris esmaltados de blanco y azul pesa todo este oro media onza dos arjes y treynta y quatro granos*³⁶.

En segundo lugar, Mencía encarga piezas a través de sus familiares más próximos, como es el caso de su hermana María quien hace para ella distintas compras en las ferias de Medina del Campo³⁷, o de su estimada Estefanía de Requesens, quién intercede por la Marquesa en la citada almoneda de la princesa María. Asimismo, es posible que la Duquesa realizara algún encargo a estos mismos parientes, que dispersos por la geografía europea y americana, mantenían una estrecha relación con ella, como evidencia la correspondencia. Dentro de este apartado, podríamos incluir a Gilles de Busleyden, presidente de la Chambre de Coptes en Bruselas y persona muy relacionada en el mundo artístico de la ciudad, a quien Mencía tenía encomendada la supervisión de sus encargos en tierras flamencas³⁸. Junto a este personaje, y desempeñando funciones similares, se encuentra Arnao de Plano, quien, por las mismas fechas, actúa de intermediario artístico para la entonces gobernadora de los Países Bajos María de Hungría³⁹.

En tercer lugar, es preciso señalar la labor de algunos agentes que compran obras para la Marquesa en las distintas ferias, especialmente en las celebradas en Medina del Campo, como es el caso de Juan Massip⁴⁰, al tiempo, que hace uso del servicio de mercaderes, tanto españoles como italianos o flamencos. De este modo, igual encargaba al mercader Joan de Brisuela semillas procedentes de Amberes para su jardín en Valencia⁴¹, a Carlo Barroly una pieza de brocado carmesí⁴², que a Juan Antonio Salas por piezas de tan-

36 A.P.M.Z. Leg. 122,12.

37 A.P.M.Z. Leg. 122,25.

38 Hermano de Jerónimo Busleyden, fundador del Colegio Trilingüe de Lovaina, fue un gran humanista, presentando siempre gran interés por la literatura antigua y la arqueología. Véase: Steppe, J. K., Op. Cit. (1969) pp. 449-506.

39 Archivo Real de Bruselas

40 A.P.M.Z. Leg 120, 72.

41 "Joan de Brisuela mercader recibe de Olesa 7 libras, 1 sueldo y 4 dineros por un maço de laurel y simientos de sembrar desde amberes hasta burgos y desde burgos a valencia. 28 de febrero de 1546" A.P.M.Z. Leg. 144,3.

42 "A Carlo Barroly mercader 24 libras pa una pieza de una vara de brocado pelo carmesí pa cumplimiento a un ornamento de la capilla de su Excma por libramiento de 3 de mayo de 1552" A.P.M.Z. Leg. 137, 68.

da de oro⁴³ o a Johan Cetina, platero que trabajó a su servicio, lo empleaba para interceder con otros mercaderes y plateros italianos⁴⁴.

De lo visto hasta el momento se deduce que Mencía de Mendoza adquiere sus piezas a través de una serie de contactos que, por circunstancias vitales de la propia Marquesa, se encuentran situados a lo largo de los continentes europeo y americano. Se trata, en la mayoría de los casos, de familiares y amigos muy cercanos a Mencía que, instalados en distintos puntos geográficos, constituyen toda una red de contactos dispuestos a satisfacer sus encargos. De este modo, hemos señalado como en España emplea los servicios de su hermana María, en Flandes se deja asesorar por Gilles de Busleyden o Arnao de Plano, en Inglaterra y Venecia se encuentran en misiones diplomáticas Diego Hurtado de Mendoza y en Méjico gobierna Antonio de Mendoza. Como es lógico, esta diversidad de procedencia de las piezas, tendrá importantes repercusiones en el estilo de las mismas. Sin embargo, una vez analizadas los cauces que le permiten atesorar una relación de obras tan notable como valiosa, cabe preguntarse con qué fin compraba la Marquesa estas obras, y plantearse qué la llevaba a desear y valorar en tal alta estima estas piezas. La posesión de estos objetos encerraba múltiples valores y significados que van más allá del valor económico que, inicialmente, puedan representar. En primer lugar, la tenencia y disfrute de joyas era constituía uno de los máximos símbolos de ostentación y poder⁴⁵; en segundo lugar, emplear como adorno determinadas piedras y metales favorecía la protección de estos sobre su portador⁴⁶, y, por último, el lucir joyas de carácter religioso era una forma de declararse públicamente como una persona piadosa. Sin embargo, por encima de todo, de valores simbólicos, curativos o religiosos, Mencía

43 “A Juan Antonio Salas mercader 44 libras por quatro piezas de tandas de oro y una escofiada de oro y vidryo y por veynte varas de brocado contenidos en el libramiento de su Excmá fecho a 15 de septiembre de 1551”. A.P.M.Z. Leg 137,68.

44 “Yo Johan Cetina confieso haber recibido de Johan Batista 40 escudos de sol los cuales me ha de pagar por comisión de Johan Bernardini e Bernardino Cenany de Lion. Los quales se han de pagar la dicha suma a la instancia de Johan Antonio de Rinaldo. 29 mayo del 1946” A.P.M.Z. Leg. 144, 3.

45 Sobre este tema, véase RÍOS LLORET, R. E. Y VILLAPLANI SANCHÍS, S., “Las joyas como símbolos de poder”, en *La cultura ceñida. Las joyas en la pintura valenciana siglos XV a XVIII*, Valencia, 2000, pp.77-130.

46 Véase: RODINI, E., “Los signos de las piedras. Valor simbólico de las joyas en la Europa del Renacimiento y Barroco”, en *La cultura ceñida. Las joyas en la pintura valenciana siglos XV a XVIII*, Valencia, 2000, p.17-26. Asimismo, véase la obra de Juan de Arfe, *Quilator de plata, oro y piedras*, Valladolid, 1575.

de Mendoza consumía artes suntuarias como una obligación propia de su rango⁴⁷. La distinción externa que proporcionaban estos adornos constituían la forma ideal de manifestar el rango, la posición social y, en última instancia, el linaje. Se trata, pues, de una manifestación del rango mediante la forma. Una manifestación que erigía el consumo suntuario como una obligación impuesta por su estatus.

Las piezas de oro y plata trabajadas con piedras preciosas supusieron para Mencía algo más que unos objetos de preciado valor, que compraba y vendía con la misma facilidad. Estas obras constituían un amuleto perfecto que evitaba los problemas de carácter físico y espiritual, un medio idóneo para declarar públicamente su piedad, pero sobre todo y muy especialmente, un símbolo de poder y distinción.

47 ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, A., “Lujo y movilidad social. Iglesia y corona frente a la quiebra de la distinción en Castilla (Siglos XVI-XVIII), en Segundo Congreso de Demografía Storica, Vol. 2, Sajona, SIDES-ADEH, 1992, pp. 752-767.

LA ORFEBRERÍA DEL SIGLO XVI EN LA PARROQUIA DE NTRA. SRA. DE LAS NIEVES DE LA ALGABA

CÉSAR GUTIÉRREZ MOYA

A Mari Loli Gutiérrez.

A José María Arenas

La iglesia de Ntra. Sra. de las Nieves de La Algaba es la única parroquia con que cuenta la villa. Desde fines del siglo XVI y hasta la desamortización de Madoz existió también un monasterio de franciscanos angelinos. Desde un principio aparece citada la parroquia como de Santa María la Blanca hasta el siglo XVIII. Desde el reinado de Sancho IV fue priorato real cerrado junto con la aldea de Alarás, hasta que en 1526 el emperador Carlos incorpora sus rentas a la Capilla Real de Sevilla con objeto de acelerar y finalizar las obras que allí se ejecutaban.

El edificio es de planta de cruz latina, muy sencillo y con evidentes rasgos de mudejarismo relacionables con la comunidad de mudéjares que subsistió en el pueblo.

El siglo XVI ofrece pocos datos de su primera mitad, en primer lugar por la casi total ausencia de obras de arte conservadas y en segundo lugar porque la serie documental de los libros parroquiales que han llegado a noso-

tros arrancan de la década de 1550¹. Es una década que ha dejado una huella importante en la parroquia, del cargo de prior pasamos al de párroco nombrado por el arzobispo, se reforma la portada de los pies, hoy desaparecida, y se encarga un nuevo retablo mayor al taller de Francisco de Ortega, entallador, y al pintor Juan de Zamora². Todo este proceso de renovación y nuevas hechuras afecta también, como no podía ser menos, al campo de la orfebrería.

En este siglo la distribución de capillas en la primitiva disposición de la iglesia quedaba definida en primer lugar por la capilla mayor con una imagen de la Virgen con el Niño, S. Pedro y otro santo, la capilla de la cabecera de la nave de la Epístola con otra imagen de la Virgen de escultura y en la correspondiente del Evangelio un san Sebastián pintado en tabla³. El resto de la iglesia lo componían las tres naves para los fieles sin mas capillas que abriesen a ellas que las tres de la cabecera. (Las actuales del Evangelio son del siglo XX y las de la Epístola de 1685). Cada una de las capillas de la cabecera contaba con su correspondiente retablo, el mayor de tres calles y dos cuerpos, con pinturas, y de los laterales nada se sabe más que el de la Epístola se dedica a la Virgen y tenía un crucifijo pintado en tabla y el del Evangelio con un San Sebastián también sobre tabla.

Esta parquedad de noticias con respecto a las imágenes contrasta vivamente con toda la información que sobre orfebrería se ofrece durante este siglo en el “Libro protocolo de los bienes tributos y hacienda que la iglesia desta villa tiene”, que se escribe en 1547 y se le van haciendo añadidos posteriores. Entre 1547 y 1567 aparece reflejada la existencia de las siguientes piezas de orfebrería:

“Cálices, primeramente un caliz labrado de plata de maçonería todo dorado con su patena dorada pesó con la patena tres marcos menos tres reales y medio.

1 Estos primeros libros de fábrica se encuentran en un estado deplorable de conservación, deshojados, atacados por la humedad y los insectos. Las notas del texto que van referidos a ellos carecen por este motivo de indicaciones más precisas. Los descubrimos tabicados en el despacho del párroco en 1983.

2 Archivo parroquial de La Algaba. (En adelante APLA). Libros de cuentas de 1551, 1552, 1553, 1554.

3 APLA “Libro protocolo de los bienes desta iglesia del algava”. Parece que se redacta en 1547 y se le van haciendo añadidos posteriores.

Ítem otro caliz de plata con seys esmaltes en la mançana dorado el pie labrado al romano todo blanco con un cordón a la redonda y con su patena con la cruz dorada que pesó dos marcos e quatro honças e siete reales.

Ítem ay otro caliz de plata tiene dorado el vaso de la consagración con su pie de follaje blanco con unas letras que dicen Ihus Xpus con seys labores doradas de follaje por la mançana y otros remates por el cañon asimismo dorados con una patena llana pesa dos marcos e una honza.

Cruces de todas suertes Ytem ay una cruz de plata grande con su mançana dorada con seys esmaltes con ciertas imagines a los cabos y en medio a la qual faltas seys florones. Fallaronse que faltan a la cruz nueve florones los cinco quedan en poder de francisco correa mayordomo y los quatro no parecen.

Ytem otra cruz de plata blanca con unas flores de lis a los cabos con un pomo y cañon sinclado estan los casamientos de una parte y de la otra sin esmaltes.

Ytem ay otras dos cruces estadales con las insiñas de la pasión questan a las pilas del agua bendita.

Ytem ay una cruz etica de laton con crucifixo de los mismo. Esta se bendio por laton

Ytem ay otra cruz de laton con su mançana y pie de lo mismo con un crucifixo de lo mismo tiene cinco mágenes.

Ytem ay otras dos cruces de madera doradas para los altares.”

En el año 1572 el panorama ha cambiado sustancialmente y aparecen recogidas estas piezas en el mismo libro:

“Los ornamentos y joyas de oro plata brocado y metal y madera que la iglesia del algava tiene el año de 1572 son las siguientes

Relicarios.

Primeramente un relicario de plata que se hizo el año de mil y quinientos y sesenta y siete que costo plata y hechura onze mil y seiscientos y sesenta y cinco maravedis peso tres marcos çinco onzas y ochava y media. Una caxa pequeña de marfil en el sagrario para en que esté el dicho relicario. Esta desfecha y sirve en los cajones de los ornamentos. Pereció

Ytem una custodia de plata toda dorada labrada al romano de maçonería con una cruz blanca que pesó ocho marcos dos onzas y siete ochavas.

Ytem unas crismas de plata con su pie grande y un crucifixo encima todo de plata que pesaron tres marcos y seys onzas y tres reales y medio que se pago por la plata diez y ocho mill y quatrocientos y setenta y dos maravedis y el dorado siete mil y trezientos y diez y de la hechura quinze mil maravedis que todo monta quarenta mil y setecientos y ochenta y dos maravedis

Ytem una crisma de plata pequeña con su cobercor para el olio ynfirorum

Ytem un calizico de plata pequeño para quando van a comulgar

Ytem una patena de plata para olear

Ytem una herreta de plata para llevar el sacramento en la custodia que costo seys reales”

Posteriormente se realizan nuevos añadidos en varios años anteriores a 1600

“Ytem otro caliz de plata tiene dorado el vaso de la consagracion con su pie de follaje... Al margen se anota mandose hacer nuevo y es en poder del dicho francisco de alfaro platero en sevilla año de 1583 años. Trujose este caliz de casa del señor alfaro platero en onze del mes de setiembre dell año de mil d LXXXIII años en poder de mi el mayordomo juan de brenes”.

A las cruces anteriores se le añaden las siguientes

“Ytem una cruz de plata grande con una mançana dorada con seys esmaltes. Esta cruz se hizo nueva y se traxo el año de mil e quinientos e ochenta e uno en el mes de diziembre de casa de francisco de alfaro platero costo la plata que puso y su hechura trecientos y cinquenta ducados sin la plata que tuvo la cruz vieja, tiene el pie labrado con ocho pilastras y los quatro evangelistas de bulto con las ynsignias de la pasion de nuestro señor y ocho angelitos niños y el cristo con el paño y la diadema dorados”.

De todas las obras conservadas o recogidas en la documentación, se observa que son producto del encargo directo de la parroquia, siguiendo suponemos, el proceso habitual, por medio del Visitador General del Arzobispado, que recoge las deficiencias de la parroquia y deja hechos los mandatos

pertinentes. No aparecen donaciones ni mandas testamentarias, al menos para las obras del siglo XVI, en siglos posteriores sí las veremos aparecer.

Con respecto a los artistas, los pocos cuyos nombres aparecen recogidos, están establecidos en Sevilla, Juan Tercero y Francisco de Alfaro, mientras que Diego de Alfaro es vecino de Córdoba cuando realiza la caja con pie. Dada la cercanía del pueblo a la gran urbe que es Sevilla, no parece acertado pensar que un orfebre se estableciera en un pequeño núcleo de población distante 10 km de la ciudad.

Se siguen haciendo añadidos y anotaciones posteriores y nos seguimos encontrando las mismas piezas, aunque queda constancia documental de que existen otras que no aparecen recogidas, como es el caso de unos ciriales para los cuales el entallador Juan de Oviedo en 1577 hizo unos estantes. El mismo autor en ese mismo año hizo una serie de candeleros para los altares⁴.

Otras piezas del ajuar de la iglesia estaban igualmente realizadas en madera, como era el caso de una custodia que tenía cuatro vidrieras –suponemos que hace referencia a cuatro huecos acristalados que permitieran ver la hostia en las funciones o procesiones–.

Completando este ajuar se le encarga a Hernando de Ballesteros un incensario de plata en 1578⁵. Ya en el siglo siguiente, en 1610, se hace una naveta de plata y un nuevo juego de crismas por Gutiérrez del Álamo.

Para los años finales del siglo XVI las piezas que atesoraba la parroquia se acercaban bastante a las que Juan de Arfe recoge en su *De Varia Commesuracion* que publica en 1587, aunque algunas no sean de plata sino de madera, como es el caso del sagrario o los candeleros. De algunas piezas sólo hay un ejemplar: relicario, ostensorio, incensario; mientras que de otras hay varias: candeleros, cruces, recipientes para óleos, cálices. Faltan en los inventarios corona, frontal, portapaz, atril, bandeja, vinajeras, lámpara. De todos los juegos que propone Arfe en su tratado el más completo es el de las piezas de procesión, ya que están representados la cruz, el incensario y la custodia.

4 APLA Libro de cuentas de 1577.

5 APLA Libro de cuentas de 1579.

CATÁLOGO

1.– Crismeras. (Lám. nº 1)

Plata fundida y cincelada. 15 cm de anchura en el pie y 35 cm de altura.

El pie es lobulado, alternando semicírculos y formas conopiales, y la decoración la constituyen formas vegetales renacentistas y una corona de laurel. El astil es hexagonal y el nudo es de manzana con forma de doble cuchara, los vasos se apoyan en dos ramas laterales que rematan en cabezas monstruosas con las fauces abiertas. La decoración de los vasos se centra en un friso en la zona media y en las tapas, éstas rematan en la O y la cruz de rigor. Excepto en el pie los elementos decorativos son muy planos y conformando en todos los casos motivos vegetales que se repiten iguales en el pie y el friso de los vasos. El conjunto remata en una cruz latina de brazos diédricos que no se corresponde en absoluto con el momento artístico de las crismeras, ya que se trata de un arreglo que se manda hacer en 1689⁶.

En la pieza se combinan elementos pertenecientes a dos estilos diferentes:

- Las formas estructurales, basamento polilobulado, nudo de manzana, vástago hexagonal, remiten a los momentos finales del gótico.
- La decoración mezcla formas góticas con otras propiamente renacentistas, como son el friso de los vasos, los motivos vegetales de los lóbulos del pie y la corona de laurel.

Tradicionalmente se fecha la pieza, por los motivos anteriores, en el primer tercio del siglo XVI⁷ y su importancia radica en que es el primer ejemplar que se conoce de este tipo de crismeras, con vástago central y ramas laterales, muy particular en el Reino de Sevilla y que se desarrollará y pervivirá hasta el siglo XVIII.

Casi nula es la documentación conservada en la parroquia sobre estas crismeras, por su notable antigüedad y las carencias del archivo. Muy posi-

6 Archivo General del Arzobispado, Sevilla. Libro de Visitas nº 4, fol. 133. Ytem que las olieras de crisma catecúmenos y enfermos se doren por de dentro y entre las dos olieras de crisma y catecúmenos se ponga una cruz de plata en el sitio donde parece haverla tenido.

7 AA.VV., *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla, 1981, p. 524.



Lámina 1.

blemente corresponda a esta pieza un arreglo pagado en 1555 al platero García de Herrera, que consistió en limpiarlas y ponerle el remate de la O al vaso que contiene el óleo. Cobró por su trabajo 4 reales⁸. Fueron vueltas a restaurar posteriormente por Francisco de Alfaro, a quien en 1585 se le pagan 748 maravedíes “por razón del adobio de las crismeras de plata”⁹.

Igualmente es muy posible que una de las anotaciones del Libro protocolo corresponda a estas crismeras¹⁰. Usa el plural al referirse a ellas “Ytem unas crismeras” y anota también que tienen “su pie grande”. Aunque la ano-

8 APLA Cuentas de 1565.

9 APLA Cuentas de 1586.

10 APLA Libro protocolo de los bienes...

tación corresponde a 1572, la información económica es bastante completa y probablemente fuese recogida del libro de fábrica correspondiente y que hoy no se conserva. La plata tuvo un importe de 18472 mrs, el dorado ascendió a 7310 mrs y por la hechura se pagaron 15000 mrs, con un montante total de 40782 mrs. Como se ve en un principio estuvieron doradas y según se observa en fotografías anteriores a 1992 el montaje del ástil estaba mal hecho.

Se puede rastrear, en parte, la evolución que sufre el ástil de esta pieza a través de otras similares:

- Cálices de Santa María de la Mesa y Santa María, de Utrera y Sanlúcar la Mayor respectivamente, presentan un ástil hexagonal y nudo de manzana; aún mayor parecido presenta el último, pues los ángulos del hexágono van reforzados con la misma decoración que el ástil de las crismas, también la conexión con el pie es un anillo hexagonal, el nudo es hexagonal y tiene la misma decoración de semicírculos. Ambos se fechan entre 1520 y 1530¹¹.
- El siguiente paso vendría representado por un cáliz de la Colegiata de Osuna, fechado entre 1540 y 1550¹². El ástil sigue siendo hexagonal, la conexión con el pie combina formas circulares y hexagonales, y el nudo ha pasado a ser esférico, pero conserva la misma decoración que los de La Algaba y Sanlúcar en cuanto a que la zona media es lisa y siguen repitiéndose arriba y abajo los semicírculos.
- Un último ejemplo sería el cáliz de Santa María de Arcos de la Frontera¹³ con las mismas peculiaridades que el anterior, ástil y anillas hexagonales y nudo circular con friso en la zona media; aquí ya han desaparecido los semicírculos y han sido sustituidos por gallones. Se fecha entre 1540 y 1550.

2.– Relicario. (Lám. nº 2)

Es de plata fundida y cincelada. 13´5 cm de anchura y 20 de alto.

En la bibliografía consultada aparece como hostiario y copón, mientras que la documentación se refiere a él como relicario, haciendo referencia a la reliquia por antonomasia, el Cuerpo de Cristo, la hostia.

11 Cruz Valdovinos, J.M. *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992, págs. 24 y 25.

12 Idem pág. 27.

13 Idem pág. 39.



Lámina 2.

El núcleo de la pieza es un prisma hexagonal, llevando en cada cara un medio relieve que representa a un apóstol o santo de cuerpo entero, que se recorta sobre un paisaje de rocas y árboles en composiciones totalmente simétricas, personaje al centro y rocas y árboles a los lados.

Separando las caras del hexágono, en las aristas aparecen unas finísimas figuras de hermas que descansan sobre volutas, que sirven de pie al conjunto; sobre las cabezas llevan racimos de frutas. La tapa repite el mismo esquema hexagonal hasta el remate de la cruz. Contrasta vivamente la rica y exuberante decoración de la tapa frente al cuerpo de la caja que condensa líneas más estructurales. La decoración de aquélla consiste en cartelas o cueros, en cuyo centro se disponen cabezas con alas recogidas alrededor del cuello, guirnalda de frutas y hojas que enlazan los cueros, todo ello sobre un picado de lustre que hace que resalten sobremanera las labores de cincelado. El último cuerpo sirve de asiento al crucifijo y se decora en cada cara con una calavera. Es éste un motivo que también hallamos en otro hostiario de 1555-59 de la Colegiata de S. Isidoro de León, pero de procedencia sevillana; el crucifijo también presenta seis calaveras en la base. Es obra de Juan Maldonado.

La cruz del algabeño es plana de sección rectangular y con pequeñas perillas de remate. El Cristo es de tres clavos con sudario anudado a la izquierda y rodillas que giran a la derecha.

Los personajes que aparecen en el primer cuerpo están perfectamente identificados ya que llevan sus correspondientes atributos:

- S. Pedro con las llaves.
- S. Pablo la espada.
- S. Bartolomé el libro y el cuchillo.
- Sto. Tomás escuadra y libro.
- S. Judas Tadeo pica y libro.
- S. Felipe cruz y libro.

Todos van vestidos a la antigua, con túnica y algunos con manto, Pedro, Bartolomé, Judas y Felipe.

Un copón de plata dorada que repite exactamente el mismo perfil de la tapa que acabamos de comentar se encuentra en la parroquia de Santa Ana de Archidona. La caja es hexagonal, pero la decoración es totalmente distinta, quizás respondan los dos a un mismo modelo. Ambas piezas se fechan en momentos muy parecidos, 1567-70¹⁴.

14 Temboursy, J. *La orfebrería religiosa en Málaga*. Málaga, 1948, pág. 133.

Su origen queda perfectamente puesto de manifiesto en el ya citado Libro protocolo donde aparece recogida la siguiente nota “Primeramente un relicario de plata que se hiço el año de mil y quinientos y sesenta y siete que costó plata y hechura onze mily seiscientos y sesenta y sinco maravedís peso tres marcos çinco onzas y ochava y media”. La anotación es de 1572¹⁵.

Anteriormente, en los mandatos de visita de 1565, en el apartado de las “necesidades”, se nos especifica la finalidad de la pieza: “Ytem mando que se faga un relicario sesavado donde este el Santísimo Sacramento que sea un poquito ancho que quepan los dedos para sacar el Santísimo Sacramento del con facilidad y limpieza”¹⁶. Vemos, pues, cómo se impone al artista, por parte de la iglesia, institución que encarga la obra, que ésta sea poligonal, concretamente hexagonal e incluso que no sea pequeña y que permita al sacerdote maniobrar con facilidad cuando sea preciso sacar la Forma.

Esta disposición poligonal es bastante retardataria, goticista¹⁷, mientras que la decoración muestra todo el repertorio de motivos ornamentales propios de la década de los 60, cartelas, cueros, hermes, frutas, cabezas aladas, calaveras...¹⁸

Esta forma de polígono hexagonal une el sentido simbólico del relicario como morada de Dios entre los hombres y el sarcófago que contiene el cuerpo de Cristo¹⁹.

Se ha podido hallar entre los libros de fábrica, además del mandato del Visitador y la fecha, el autor y el coste de la obra²⁰. En las cuentas de 1567 aparece recogido que se entrega al platero Juan Tercero un relicario viejo de plata que pesó un marco y ochava y media, plata que se debía emplear en el relicario nuevo. Así pues, se trata de renovar una pieza que por pequeñez, rotura o sencillamente por haber pasado de moda no se consideraba apropiada para el uso, quizás la razón primordial pueda ser la primera, ya que se insiste en el mandato del Visitador en que sea un poco ancho para que quepan los dedos del sacerdote y pueda sacar la hostia “con facilidad y limpieza”.

15 Folio 139.

16 APLA Cuentas 1565.

17 Según Trens, M. *La Eucaristía en el arte español*. Barcelona, 1952, pág. 187 los copones adoptan forma poligonal en época gótica como símbolo del sarcófago de Cristo. Posteriormente evolucionan aumentándole número de lados hasta hacerse circulares en el Renacimiento.

18 López-Yarto Elizalde, A. *La orfebrería en el siglo XVI en la provincia de Cuenca*. Cuenca, 1998, pág. 283.

19 Heredia Moreno, M.C. *La orfebrería en la provincia de Huelva*. Huelva, 1980.

20 APLA Libro de Cuentas de fábrica 1567.

La nueva pieza pesa tres marcos, cinco onzas y ochava y media. Además de las cuentas de ese año, los mismos datos quedan recogidos en el Libro protocolo. De la importancia concedida a la obra y su función habla por sí solo el que se hiciera una caja de marfil para guardarla y que se colocara en el sagrario.

Con respecto al autor, Juan Tercero, no era la primera vez que trabajaba para la parroquia, ya que el año anterior, 1566, recibe 47 reales por el arreglo de la “cruz dorada”, que tasó el platero Lázaro Martínez²¹.

Pocos datos se conocen de la producción de este orfebre y de su vida. Había fallecido entre 1581 y 1589, pues su viuda alquila una casa al Cabildo de la Catedral, en las Gradas, para que se instale en ella Juan de Arfe²². En 1581 tasa junto a los plateros Becerra y Maldonado los 4 blandones conocidos como los Gigantes hechos por Hernando de Ballesteros el Mozo para la Catedral de Sevilla²³. De su producción se sabe que en 1575 realiza el templete y el ostensorio de la parroquia de Sta. María Coronada de Medina Sidonia. Abandona en esta obra las cariátides como soportes tanto en el templete como en el ostensorio y son sustituidas por balaústres muy esbeltos. En las andas la labor de cincelado es muy plana mientras que en el ostensorio recuerda más la labor del relicario que comentamos en el sentido de ser un trabajo con un relieve más abultado, como se ve sobre todo en la labor de la tapa, las cabezas aladas y las cariátides, y los santos del cuerpo. En el mismo año en que se hizo el Visitador manda dorarlo, aunque no conserva trazas de dorado.

3.- Copón-Ostensorio (Lám. nº 3)

Plata fundida, cincelada y torneada. 65 cm de altura total incluido el viril. Sobredorado.

(Recientemente el pie ha sido taladrado para unir la pieza a un tablero que permita colocarlo en el paso de la procesión, no nos ha permitido ver el punzón y ha estropeado los relieves cercanos). La obra presenta un viril de rayos ondulados y una cruz que se añade en el XVII.

21 Idem.

22 Sanz Serrano, M.J. *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla*. Sevilla, 1978, págs. 70-71.

23 Palomero Páramo, J.M. “La platería en la Catedral de Sevilla”. *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1991, pág. 615. También intervienen Juan Tercero junto a Hernando de Ballesteros en la escritura de obligación de Francisco de Alfaro para la ejecución de la custodia de S. Juan de Marchena en 1575. Ravé Prieto J. L. *Arte religioso en Marchena. Siglos XV al XIX*. Sevilla, 1986.



Lámina 3.

El pie es de seis lóbulos, el ástil tiene un primer cuerpo cilíndrico y el nudo es de jarrón. El copón es hexagonal y cada arista está rematada arriba y abajo por pequeños jarrones.

Los lóbulos del pie se han aprovechado para colocar imágenes y símbolos. Aparecen los evangelistas con sus símbolos pertinentes, recostados sobre ellos y en actitud de escribir, excepto S. Mateo que está sentado sobre un par de piedras y el ángel arrodillado junto a él le ofrece el tintero. En los cuatro casos son figuras monumentales y grandiosas, plenas de fuerza, que están dispuestas para adaptarse de un modo adecuado a la cartela que las cobija; ésta es de formato apaisado, con un perfil interior de líneas quebradas que no se presentan en los lóbulos que albergan a la cruz y el escudo. En los evangelistas el orfebre hace coincidir la cabeza al centro de la cartela y las piernas las desplaza a derecha o izquierda. Tras la cabeza coloca un semicírculo que corresponde al centro del motivo ornamental y que viene a hacer las veces de nimbo del santo.

Los dos lóbulos restantes cobijan uno una cruz griega potenziada y el otro el escudo del arzobispo de Sevilla D. Fernando de Valdés que lo fue entre 1546 y 1568 y que hizo pensar en una posible donación a la parroquia por parte del prelado.

Si se prescinde del viril que la remata, puede comprobarse que se trata de una pieza muy repetida en los últimos momentos del gótico, la caja con pie, que sirve de custodia a la Eucaristía. Como recoge M^a Jesús Sanz²⁴, el modelo consiste en una variante de la antigua arqueta eucarística a la que se añade un pie y un vástago para que sea más visible o para ser llevada en procesión. Posteriormente el remate superior se altera para colocar el viril. Ahora, la Eucaristía debe ser visible a los fieles, el viril cumple la función de ostensorio y la caja, opaca, queda como copón.

Las formas resultan en general algo arcaizantes, como es el hecho de que el pie sea lobulado, de seis lóbulos rodeando un círculo, y que la caja del copón sea hexagonal, cuando en esos momentos del XVI se tiende más a las formas circulares y cilíndricas para el pie y la caja respectivamente y que el mismo autor, Diego de Alfaro, usa para una caja con pie que hace en 1565 para el convento del Carmen Descalzo de Écija, aunque sigue usando en el pie, inscritas en un círculo, formas anteriores como son seis cucharas.

Aún así todas las formas decorativas de la obra responden a los motivos propios del tercer cuarto de siglo, cueros recortados con óvalos en relieve, cintas con frutas colgantes, nudo de jarrón con cabezas de angelitos y fondos picados y mates que hacen resaltar los brillos de los motivos decorati-

24 Sanz Serrano, M.J. "Ostensorios y relicarios en el museo Lázaro Galdiano". *Goya*, nº 193-195. 1986, pág. 84.

vos. Estos en general alcanzan menor relieve y abigarramiento que los que en esos mismos momentos está realizando Juan Tercero en el relicario. De todos modos, Diego de Alfaro está preludiando lo que su hijo Francisco hará en algunos años.

Con respecto a su autor, Diego de Alfaro, es de origen cordobés y allí trabajó para el obispo D. Leopoldo de Austria. De él se conservan obras en Fuenteovejuna, una caja con pie similar a la que comentamos, pero aún con formas más arcaicas²⁵. También realizó las mazas del Ayuntamiento de Córdoba. Al parecer, a la muerte del prelado cordobés comenzó su producción para las parroquias de la archidiócesis sevillana y su relación laboral con el arzobispo Valdés. Curiosamente hay casi una especialización de Diego de Alfaro en este tipo de piezas, la caja con pie, que posteriormente fueron transformados en ostensorios; aparte de la citada de Fuenteovejuna y la de La Algaba, en la ciudad de Écija se conservan varias y todas con la misma estructura de pie hexalobulado, gollete cilíndrico, nudo esferoide y caja hexagonal. Son de las parroquias de Sta. Cruz, Sta. María, Sta. Bárbara, S. Juan y S. Gil. Las ecijanas muestran una mayor riqueza ornamental con mayor presencia de relieves hagiográficos y más volumen de éstos²⁶. También trabaja para los duques de Arcos en Marchena y suyos son unos candeleros realizados entre 1550 y 1560 para la parroquia de S. Juan²⁷.

Además de contar con el punzón, los libros parroquiales arrojan bastante luz. En primer lugar el tantas veces citado Libro protocolo, donde se recoge “Ytem una custodia de plata toda dorada labrada al romano de maçonería con una cruz blanca que pesó ocho marcos dos onzas y siete ochavas “.El remate original era una cruz de plata en su color.

Además las cuentas de 1567²⁸ completan la información, se le descargan al mayordomo 21305´5 maravedíes que pagó a Diego de Alfaro, vecino de Córdoba, de la demasía de la custodia de plata que hizo para la iglesia, también se le entregó la plata de otra custodia que tenía la parroquia. No se trata, por lo tanto, de ninguna donación del arzobispo Valdés por más que su escudo se incluya en el pie²⁹.

25 Ortiz Juárez, D. *Catálogo de la exposición de orfebrería cordobesa*. Córdoba, 1973, pág. 46.

26 García León, L. *El arte de la platería en Écija. Siglos X-XIX*. Sevilla, 2001, pág. 187.

27 Ravé Prieto, J.L. Op. cit., pág. 27, nº 17 del catálogo.

28 APLA Libro de cuentas de 1567.

29 Así lo recogían Hernández Díaz, Collantes de Terán y Sancho Corbacho. *Catálogo Arqueológico y Artístico de la provincia de Sevilla*. Sevilla, 1939. Tomo I, pág. 139.

Por último, el interior de la tapa del copón presenta una inscripción en letras capitales: ESTE COPON Y SOL QUE ENEL SE COLOCA Y FORMAN BYRIL ES DE LA HERD DEL SSMO DE LA ALGAVA.

4.– Crismera (Lám. nº 4)

Plata fundida, cincelada, torneada y grabada. 8 cm de diámetro en el pie y 17 cm de altura. El recipiente es cilíndrico con terminación semiesférica, tanto el pie como la tapa son muy planos y ésta última remata en una esfera sobre la cual se coloca una cruz latina plana.

La decoración es muy sencilla, seis costillas en la parte inferior del vaso y dos filetes que recorren la zona media del mismo. Así como elementos geométricos grabados en la zona superior, media e inferior del vaso, bien organizados y no ocupando toda la superficie. Claramente hay una intención por parte del autor en reforzar visualmente las líneas estructurales de la obra y no abrumentarla con elementos decorativos.

El esquema general de la obra coincide con el de los jarros de pico propios de la época. Hay que resaltar el parecido con dos jarros de pico del último cuarto del XVI, ambos en colecciones particulares de Barcelona³⁰. En las crismeras, lógicamente, se han eliminado pico y asa y se ha añadido una tapa.

Hernández, Collantes y Sancho ya recogieron que la obra se encarga en 1581 al orfebre Francisco de Alfaro³¹, que cobra por ella 6188 maravedíes. En las cuentas de 1585 vuelve a quedar recogido el asiento que corresponde a este “vaso de plata”, en estos términos “Ytem se le descargan seis mil y ciento y ochenta y ocho maravedíes los quales pago a Francisco de Alfaro platero vecino de Sevilla por razón del vaso de plata que hizo para el olio ynfirmitum de que mostro carta de pago...” El coste total de la obra ascendió a 7384 mrs. En la misma partida se consigna que se le pagan 748 mrs. por “razón del adobio de las crismeras de plata de la iglesia”. Suponemos que ésta la hizo para completar el juego primitivo de las dos que analizamos

30 Cruz Valdovinos, J.M. Op. Cit. Nº 35 y 36 del Catálogo.

31 Hernández Díaz, Collantes, Sancho. Op. cit., pág. 139. Al consultar hace algunos años el archivo no conseguimos hallar las cuentas de 1581 que citan los autores anteriores y que recogen en la nota 20, de la página 147 de la obra citada. En el mes de mayo de 2003 quisimos consultar de nuevo el archivo, pero el párroco no lo permitió al tenerlo embalado en cajas para una nueva ubicación.



Lámina 4.

en páginas precedentes. Ésta de Alfaro será para los enfermos como dice el documento y las otras para el óleo de catecúmenos y el crisma. Al menos otras dos crismeras derivan de ésta, como son las de las parroquias de Cumbres Mayores en Huelva y Lora del Río en Sevilla.

La primera es casi una copia de la algabeña, incluso en los motivos decorativos grabados; la única variación introducida es el pequeño vástago que une el pie con el cuerpo, que consiste en una sucesión de toros y escocias. La loreña deriva a su vez de la de Cumbres Mayores, el pie se repite casi exactamente igual, lo mismo que el vástago de unión al cuerpo. Presenta como novedades mayor número de costillas y dispuestas alternando dos largas y una corta y el friso decorativo que recorre el tercio superior del cuerpo, aquí tiene un mayor relieve y se decora con óvalos en cartelas. En la tapa ya no aparece la esfera bajo la cruz sino que ha sido sustituida por un pequeño cuerpo cilíndrico.

Las proporciones de las tres se van alargando y crean una sucesión en el tiempo. La más antigua sería la de La Algaba y tiene 8 cm en el pie y 17 de altura, la de Cumbres Mayores 8 y 21 respectivamente y se data a fines del XVI³² y la de Lora del Río, de 7 y 20, se data igualmente a fines del XVI³³ o hacia 1600³⁴.

La parroquia se convertirá, muy posiblemente, en cliente del artista por la relación profesional que su padre Diego de Alfaro tuvo con ella años antes al realizar la caja con pie que ya comentamos. Pero esta crismera no hará más que iniciar una serie de obras, no conservadas, que Francisco de Alfaro cincela para esta parroquia y que son:

- Una cruz de plata, se trajo al pueblo en diciembre de 1581; plata y hechura costaron 350 ducados, sin contar la plata de otra cruz vieja. Se describe en estos términos:
“Tiene el pie labrado con ocho pilastras y los quatro evangelistas de bulto con las ynsignias de la pasion de nuestro señor y ocho angelitos niños, y el cristo con el paño y diadema dorados”. Se deduce que debió ser de plata en su color. El mandamiento de pago por parte del provisor Iñigo de Lesiñana es de 28 de abril de 1582, pero se haría más tarde, ya que no se recoge hasta las cuentas de 1587, en que se pagan a Francisco de Alfaro 131127 maravedís por la plata y hechura de la cruz.
- En 1583, el 11 de septiembre el mayordomo retira un cáliz que Alfaro había hecho nuevo.

32 Heredia Moreno, M.C. Op. cit., Tomo II, pág. 103.

33 Quiles García, F. *La parroquia de santa María de la Asunción de Lora del Río y su orfebrería*. Lora del Río, 1992, pág. 48.

34 Cruz Valdovinos, J.M. Op. cit., págs. 88-89 y nº 53 del Catálogo.

- En 1584, en el correspondiente libro de fábrica, se descargan al mayor-domo 17687 maravedís por la hechura y plata de un cáliz de Francisco de Alfaro.

Como ya vimos también tuvo una obra en la parroquia otro de los grandes orfebres sevillanos del XVI, Hernando de Ballesteros, a quien se le encarga en 1578 (por la fecha tanto pudo ser el padre que muere en 1579 como el hijo) un incensario de plata (Vid nota 5) que pesó 7 marcos y 1 onza, la plata vieja que se le entregó tuvo un valor de 6181 mrs. Y por la hechura cobró 10500 mrs. Se le paga a 4 ducados el marco de plata labrada.

5.– Bandeja. (Lám. nº 5)

Mide 37 cm de diámetro y es de latón en su color, de procedencia centroeuropea, posiblemente flamenca, de las conocidas como *dinanderie*. El centro de la bandeja lo ocupa un relieve de la Virgen con el Niño, con corona y cetro, sobre la media luna; las dos figuras están rodeadas de una ráfaga de rayos lisos y ondulados alternando. Alrededor se suceden tres guirnaldas, la primera geométrica y las otras dos combinan inscripciones con motivos florales. Tan sólo de la guirnalda exterior hemos podido leer una leyenda que se repite hasta cuatro veces HILF GOT AUS NOT (El Señor ayuda a salir de la adversidad)*.

En la última de las franjas el motivo decorativo es una especie de hoja rehundida que crea un molinillo. Se utilizan dos técnicas, el troquel para las inscripciones y la fundición y el retoque manual para el motivo central. Se fecha en la segunda mitad del siglo XVI. La Colegiata de Osuna guarda una bandeja parecida, en la que el motivo mariano es exactamente el mismo de la que comentamos³⁵.

Después del análisis realizado en todas las piezas resulta, cuando menos, curioso observar cómo parece haber una especie de “asociación” de artistas que trabajan para determinadas iglesias durante un periodo de tiempo. Posiblemente, aparte del vínculo laboral y gremial, existiese otro tipo de

(*) Debo la traducción de la frase a la amistad de D. José M^a Arenas Naranjo.

35 Sanz Serrano, M.J. *Catálogo de orfebrería de la Colegiata de Osuna*. Sevilla, 1979, págs. 10-11.



Lámina 5.

vinculación, amistad, lazos familiares, etc... En este caso aparecen en primer lugar padre e hijo, Diego y Francisco de Alfaro. Además, en la etapa en que Diego de Alfaro aparece trabajando en el copón-ostensorio, esto en la década de los 60, también lo está en el relicario Juan Tercero. Esta figura junto a

Hernando de Ballesteros en 1575 redactando las condiciones para la custodia de Marchena, que debe hacer Francisco de Alfaro. Por último, cuando Francisco de Alfaro contrata la obra con la parroquia marchenera de S. Juan, actúa como uno de los fiadores el bordador Juan Truxillo. También aparece bordando un palio para la parroquia de La Algaba el bordador Simón de Truxillo, en 1584, que por el oficio y el apellido algún parentesco debía tener con el primero.

CONCLUSIONES

Se puede comprobar la evolución de estilos en la orfebrería española del XVI a través de las piezas de dicho siglo que conserva la parroquia algabeña.

- Crismeras, transición del último gótico al primer renacimiento.
- Relicario, conserva aún del plateresco el gusto por las formas poligonales y la decoración abigarrada, lo mismo que el copón-ostensorio; en ambos ya aparece un elemento que se considera definitorio del manierismo como es la cartela, y en este último ejemplar una decoración mucho más plana y menos profusa.
- La crismera de Francisco de Alfaro se podría incluir en esa fase purista, con decoración grabada y reducida al mínimo, y donde empieza a cobrar mayor importancia la estructura que la decoración.

DONACIONES DE PLATA LABRADA DEL CARDENAL ARZOBISPO DE TOLEDO DON BERNARDO DE SANDOVAL Y ROJAS

CARMEN HEREDIA MORENO

Universidad de Alcalá

Don Bernardo de Sandoval y Rojas (Aranda de Duero, 1546, Toledo 1618), de familia noble e ilustre linaje, descendiente de los condes de Castro y de Lerma, era hijo de Fernando de Sandoval y de María Chacón de Guevara y Pacheco. Su tío, don Cristóbal de Rojas y Sandoval, fue arzobispo de Sevilla y su sobrino, don Francisco de Sandoval y Rojas, duque de Lerma y valido de Felipe III. Además, a lo largo de su vida acumuló importantes cargos eclesiásticos, que enumera en su testamento y que lo convirtieron en uno de los personajes más significativos de su época¹. Fue, según sus contemporá-

1 Un extracto de su testamento fue dado a conocer por C. PÉREZ PASTOR: *Bibliografía madrileña o descripción de las obras impresas en Madrid. T. II*, Madrid, 1906, pp. 420 y ss.,. El texto completo lo transcribió R. LAÍNEZ ALCALÁ en *Don Bernardo de Sandoval y Rojas, protector de Cervantes*, Salamanca, 1987, Documento nº 1, a partir de la copia que se guardaba en el archivo del monasterio de las Bernardas de Alcalá de Henares. El encabezamiento es un auténtico «curriculum vitae» del testamentario: «...Yo Don Bernardo de Sandoval y Roxas liçençiado y mtro, en artes y Theolojía por las universidades de Alcala y Salamanca canonigo de la Stª Iglesia de Sevilla arçediano de eçixa digdº en ella gouernador de su Arzdº, por el arçobispo Don Xptoal nro carisimo tio y sº obispo de çiudad Rodrigo y de Pamplona y de Jaen presuitero card, de la sstª Iglesia de Roma titulo de sstª anastasia arçobispo de Toledo primado delas españas chanciller mayor de castilla ynquisidor genl y del consejo de estado de su magd hordenó mi testamento...». Y más adelante hace copartícipes de sus memorias, obras pías, capellanías y sufragios a la familia real:

neos y parafraseando la oración fúnebre que pronunció en sus exequias el doctor y canónigo toledano Álvaro de Villegas «...una de las mayores lumbreras que tuvo en su tiempo la Santa Iglesia de España»². El 27 de febrero de 1599 Clemente VIII lo nombró arzobispo de Toledo. Pocos días después, el 3 de marzo, el pontífice le otorgó el capelo cardenalicio con el título de Santa Anastasia y seis meses más tarde, el 29 de septiembre, hizo solemne entrada en la ciudad Imperial para tomar posesión de la sede primada, donde se mantendría hasta su muerte. «Aventajadísimo por su ciencia..., nacido y educado para cosas grandes..», como reza su lápida sepulcral, don Bernardo culminaba así una brillante trayectoria, cuyo «cursus honorum» había iniciado en Sevilla con su tío el arzobispo don Cristóbal de Rojas. A continuación estudió en la Universidad de Alcalá, donde fue colegial de Retórica y Humanidades con Cristóbal de Morales y donde obtuvo los títulos de Bachiller y de Licenciado en Artes en 1566 y 1567. Pasó luego a Salamanca para licenciarse en Sagrada Teología. Acto seguido tomó posesión de una canongía en la catedral de Sevilla en 1574 y más tarde fue consagrado sucesivamente obispo de Ciudad Rodrigo (1585), Pamplona (1588) y Jaén (1596). También fue consejero de Estado, Inquisidor General y adelantado de Cazorla³.

Conocemos su aspecto por el retrato que Luis Tristán pintó para la sala capitular de la catedral de Toledo y sabemos que fue protector de las letras por los comentarios de Cervantes en el prólogo de la segunda parte del *Quijote* y por la dedicatoria de la *Vida del escudero Marcos de Obregón*, de Vicente Espinel. Pero también podemos hacernos cargo de su talante y de su personalidad a través de su actividad pastoral y de su patronazgo artísti-

«...por el rey Don Phelipe II... de quien recibimos muy grandes mercedes en todas las Hedades, nombrándonos en la Igl de Ziudad Rodrigo y Pamplona y Jaen en breue tiempo...Iten... por el rey Don Phelipe III... por las muchas e yncreibles y grandes mercedes y favores y onrras y caricias que me a echo y aze cada día siendo de las mejores que le bautizase a todos sus Hijos, excepto el infante don Alonso...»

2 G. GONZÁLEZ DÁVILA: *Teatro eclesiástico de las iglesias metropolitanas, catedrales de los reynos de las dos Castillas. Vida de sus arzobispos, obispos y cosas memorables de su sede...*, Madrid, 1615, pp. 275-285 hace una biografía del prelado.

3 CERVERA VERA: *La iglesia colegial de San Pedro en Lerma*, Burgos, 1981, pp. 18-19, sintetiza los datos biográficos recogidos por González Dávila. Además, según refiere M.V. SÁNCHEZ MOLTÓ: *Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares*, Vol. I, Alcalá de Henares, 1986, pág. 126, el orden de los apellidos era «Rojas y Sandoval», pero don Barbardo los trastocó como signo de reconocimiento, tras obtener el capelo cardenalicio gracias a su sobrino don Francisco de Sandoval y Rojas, duque de Lerma.

co. Entre sus mandas testamentarias se detallan fuertes sumas invertidas en limosnas, dotación de fiestas, fundación de patronatos y obras pías diversas para Ciudad Rodrigo, Pamplona y Jaén. En la diócesis de Pamplona don Bernardo logró concluir un importante sínodo diocesano en 1590, del cual se conservan las correspondientes *Constituciones Sinodales*, y fue el primer obispo que realizó la visita «ad limina»⁴. Pero fue durante los dieciocho años que estuvo al frente del arzobispado de Toledo cuando desplegó una actividad más intensa.

Si los datos aportados por González Dávila son ciertos, el arzobispo donó «de su hacienda y renta» hasta dos millones ciento cincuenta mil ducados «sumando lo que gastó en limosnas, edificios santos y públicos de su dignidad y en servicio de los reyes, sin las limosnas secretas»⁵. De sus empresas artísticas en Toledo, Dávila cita el inicio de la fábrica de la capilla de la Virgen del Sagrario y la decoración de la capilla de la Descensión, ambas en la catedral, así como la fundación de un convento de Capuchinos y el aderezo del retablo de la capilla de la Concepción en las casas arzobispaes, en las que también llevó a cabo importantes reformas arquitectónicas⁶. Además, dentro de este capítulo, las donaciones de joyas y, sobre todo, de piezas de plata ocupan un lugar destacado. En su testamento se mencionan varias sortijas, dos de ellas de «çafir», registradas como mandas testamentarias para sus sobrinos. A sus costosos materiales añaden posiblemente un valor sentimental como piezas entrañables, producto de herencia familiar o de regalos muy

4 No obstante, resulta sorprendente comprobar la disparidad de opiniones respecto a la actuación de Sandoval y Rojas en la diócesis de Pamplona. GONZÁLEZ DÁVILA: *Teatro eclesiástico...*, elogia su labor sin reservas porque «...visitó todo el Obispado, que se compone de 1500 pilas, dexando en todas ellas muchas y crecidas limosnas. No ay noticia que otro prelado de los que fueron antes y después del lo aya hecho; compuso los bandos del convento de Santa Engracia de Pamplona, porque tuvo este don y gracia...para reconciliar animos desavenidos...Fue el primer Obispo que proveyo las Dignidades de la Iglesia de Pamplona que andavan en pleito...». En cambio, recientemente J. GOÑI GAZTAMBIDE: «Episcopado y Cabildo», *La Catedral de Pamplona*, Pamplona, 1994, T. I, pp. 33-69, reconoce que logró terminar el Sínodo de 1590, tres veces suspendido, y que fue el primer obispo que realizó la «Visita ad limina», pero afirma tajantemente que las Constituciones son las de su antecesor, Pedro de la Fuente, que estaban inéditas, y que don Bernardo «no soltó ni un real para el primer templo diocesano».

5 G. GONZÁLEZ DÁVILA: *Teatro eclesiástico...*

6 Las recoge G. GONZÁLEZ DÁVILA: *Teatro eclesiástico...*, pp. 275-285. Los avatares de las mismas y la intervención de Juan Bautista Monegro y Nicolás de Vergara en F. MARÍAS: *Arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Madrid, 1986, T.III, pp. 51, 193 y 218, T. IV, pp. 81-82.

preciados⁷. Con seguridad que entre sus pertenencias abundaban las joyas y la plata de vajilla, pero al no haberse localizado su inventario «post mortem» es imposible hacer una valoración de las mismas. En cambio, respecto a la plata religiosa, González Dávila afirma que don Bernardo «Dio a muchas iglesias del arzobispado calizes, custodias y ornamentos que se distribuian con limosnas extraordinarias en dinero por mano de religiosos de la Compañía de Jesús llegando con sus misiones hasta lo mas apartado del arzobispado de que resultaron notorios y manifiestos provechos para las almas de muchos lugares pobres, y el quedar el culto divino mas acomodado y servido... y a las yglesias pobres calizes, casullas y missales y todo lo que pedian se executaba...»⁸. La vaguedad de los datos nos impide localizar estas piezas de plata, muchas de las cuales deben existir todavía dispersas por las iglesias del arzobispado de Toledo, pero su cuantía debió ser considerable.

No obstante, su obra cumbre fue la fundación, construcción y dotación del monasterio cisterciense de San Bernardo en Alcalá de Henares. Las obras dieron comienzo en el año 1617 bajo la dirección del arquitecto real Juan Gómez de Mora y el espacio ovalado de la iglesia se completó después con una serie de pinturas de Angelo Nardi y con el templete del Hermano Bautista, configurando uno de los conjuntos monásticos españoles más singulares del momento⁹.

Como culminación de esta magna empresa, el arzobispo dotó al monasterio con tres mil quinientos ducados de renta anuales para el mantenimiento

7 R. LAÍNEZ ALCALÁ: *Don Bernardo de Sandoval y Rojas...*, pp. 242: «42. yten mandamos a don Francisco Chacón...arcediano de Toledo y canónigo en la dicha nuestra Santa Iglesia la sortija de çafir que trayamos con nuestras armas y capelo la qual dio el principe don Carlos a mi padre que sea en gloria y el arzobispo mi tio y señor y su señoría Ilma. me la dio a mi. 43. Yten mandamos a don Bernardo de Sandoval y Rojas nuestro muy caro y amado sobrino arcediano de Talavera y canónigo e ynquisidor de Toledo otra sortija de çafir con mis armas que me dio el cardenal duque de Lerma mi sobrino y señor que no tiene capelo. 44. Yten mandamos a don Juan de Sandoval nuestro muy caro y amado sobrino chantre de nuestra insigne colegial de Alcalá otra sortija... 45. Yten mandamos al conde Casa Rubio nuestro muy caro y amado sobrino otra sortija de las nuestras...»

8 R. GONZÁLEZ DÁVILA: *Teatro eclesiástico...*, pp. 275-285.

9 Sobre la iglesia de las Bernardas y su decoración véase D. ANGULO Y A.E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Borgiani, Cavarozzi y Nardi*, Madrid, 1964, A. RODRÍGUEZ C. DE CEBALLOS: «Entre el Manierismo y el Barroco. Iglesias españolas de planta ovalada», *Goya*, 177 (1983) 98-107. A.E. PÉREZ SÁNCHEZ: «Convento de San Bernardo de monjas cistercienses» en *Retablos de la Comunidad de Madrid*, Madrid, 1995, pp. 181-183. La historia de la construcción del monasterio en C. ROMÁN PASTOR: *Arquitectura conventual en Alcalá de Henares*, Alcalá de Henares, 1994, pp. 285-298.

de las monjas y legó un costoso ajuar litúrgico con muchas piezas de plata labrada para el servicio de la iglesia¹⁰. Según González Dávila, que escribió en 1645, don Bernardo gastó «en alhajas y en sacristía» un total de cincuenta mil ducados frente a los ciento cincuenta mil que destinó a la fábrica del convento¹¹. Es decir, el arzobispo destinó para este fin la cuarta parte del presupuesto total invertido en el monasterio. La cantidad parece algo exagerada pero hay que tomarla en consideración por tratarse de un testimonio muy próximo a los hechos y porque, en todo caso, nos revela, una vez más, el gran interés de Sandoval por el «decoro» del culto a través de los objetos de plata, como venía demostrando mediante las frecuentes donaciones de cálices y custodias a las iglesias más necesitadas del arzobispado. Es evidente que esta crecida suma para la sacristía de San Bernardo incluiría también otro tipo de objetos, pero, aun así, la cantidad invertida en plata labrada fue significativa. Este legado se incorporó al convento en el año 1626, varios años después del fallecimiento del fundador y a los pocos días de la llegada de las primeras monjas, según el *Libro de Depósitos y Cobranzas* que se guarda en su archivo¹². El documento contiene un inventario fechado durante los meses de abril y mayo del año 1626, que lleva por título “Cargo de custodias, ostiarios, cruces doradas, cálices, lámparas de candeleros y otras cosas de plata para la sacristía y servicios de la yglesia espejo de sacristía y atriles”, y en él se recogen un total de cincuenta y ocho piezas de plata, blanca o sobredorada, entre otros objetos de hojalata, peltre o bronce dorado, además de ornamentos y otros enseres¹³.

Este ajuar puede ser un ejemplo expresivo de la donación de un lote de plata religiosa por parte de un alto clérigo de la España de la Contrarreforma a una institución monástica y se asemeja a otros legados contemporáneos, como el de su sobrino don Francisco de Sandoval a la colegiata de Lerma. Comprendía un variado repertorio de piezas de veinticuatro tipologías distin-

10 R. LAÍNEZ ALCALÁ: *Don Bernardo de Sandoval...*, p. 235.

11 G. GONZÁLEZ DÁVILA: *Teatro eclesiástico...*, p. 280.

12 Tanto el archivo como las piezas se conservaron en el monasterio de San Bernardo hasta el año 2001, pero, tras el reciente traslado de la comunidad, sólo queda en Alcalá la arqueta de plata.

13 AMBAH, *Libro de Depósitos y cobranzas*, 1626, folios 10-13. A. MARCHAMALO SÁNCHEZ y M. MARCHAMALO MAÍN: *El sepulcro del Cardenal Cisneros*, Alcalá de Henares, 1985, pág. 95, aluden a este mismo documento con un encabezamiento ligeramente diferente: “Libro de depósitos y cobranzas. Memorial y Cargo de los ornamentos, alvas, plata y demas cosas de la iglesia del convento de S. Bernardo del Cardenal de Sandoval, mi señor, Arzobispo de Toledo”.

tas. Su funcionalidad iba dirigida en su mayor parte a la correcta y decorosa celebración del culto, pero su cuantía y riqueza sobrepasaba lo estrictamente imprescindible y cubría con holgura las necesidades de la liturgia de la iglesia cotrarreformista. Efectivamente, en el inventario aparecen representados casi todos los tipos de piezas descritos por Juan de Arfe en su *De Varia Commesuración...*, publicada en Sevilla en 1587¹⁴, excepto cetros, ciriales, báculos y andas, y se añade alguna otra, como la arqueta eucarística, cuyo uso se generalizó a lo largo del siglo XVI. No se registran atriles ni blandones de plata pero su falta se suple con ejemplares de peltre o de madera.

Entre las piezas de altar y de pontifical, el documento de 1626 recoge un repertorio bastante más amplio que el que cita Juan de Arfe y, además, se incluyen no uno sino varios ejemplares de algunas tipologías. En concreto se mencionan dos hostiarios sobredorados, uno de ellos con las armas de Sandoval, un copón grande y siete cálices con sus patenas distribuidos en dos lotes distintos, de tres y de cuatro, respectivamente. También se incluyen en el inventario dos cruces de altar, dos incensarios, dos navetas con sus cucharillas, veinte candeleros agrupados en varios juegos de diferente tamaño y hechura, un juego de aguamanil para el lavatorio de manos, con las armas de Sandoval impresas en la fuente, unas vinajeras y dos salvas. Es posible que estas últimas se destinasen para presentar las ofrendas o como demanda o bandeja petitoria. Faltan en este legado el portapaz y los atriles de plata, que sí registra Arfe, aunque se reseñan un par de atriles de peltre, es decir de una aleación de cinc, plomo y estaño, y se añaden, en cambio, “unas palabras de la consagración con su guarnición de plata dorada”, es decir unas sacras, que no figuran en el repertorio de la *Varia*. Además se enumeran en el citado documento otros varios objetos para ceremonias litúrgicas, como el pomito para unción o la campanilla, que se utilizarían para administrar el sacramento de la Extremaunción. También figura un acetre, suponemos que con su correspondiente hisopo, para la aspersión del agua bendita. Entre las piezas de procesión se incluye una cruz “que servía en el guion de su Ilustrísima” y entre las de capilla e iluminación se anotan una lámpara, una palmatoria con sus tijeras «despabiladeras» y un candil, además de los veinte candeleros antes mencionados. De doce de estos candeleros entregó recibo el platero complotense Juan de Ceballos en dieciocho de junio de 1626. Especial im-

14 J. DE ARFE Y VILLAFANE: *De Varia Commesuración para la Escultura y Architectura*, Sevilla, 1587, Libro IV. Hemos manejado la edición de Albatros, 1979, con prólogo de F. Iñiguez.

portancia por su relación con el culto a la eucaristía promovido por el Concilio de Trento tiene, por último, la custodia de sol y, sobre todo, la arquilla de ébano guarnecida con planchas de plata.

La mayoría de estas obras ha desaparecido y los datos documentales son tan escuetos que resulta difícil precisar su origen y su cronología. Lo más probable es que la mayor parte de las piezas fuese propiedad de Sandoval o que las encargase él mismo a partir de 1617, sobre todo las decoradas con su escudo, donde parece que el prelado quiso dejar constancia expresa de la fundación y de su patronazgo sobre el monasterio. Por otra parte, habida cuenta de la personalidad y de la trayectoria de don Bernardo, arzobispo de Toledo desde 1599 y muy vinculado a la corte de Felipe III, tanto a la figura de su sobrino, el duque de Lerma, como a la del propio monarca, con quienes le unían profundos lazos familiares y afectivos, es muy posible también que gran parte de estos objetos se realizase en la ciudad Imperial o en la propia corte¹⁵. A este respecto conviene recordar que Toledo era todavía un importante centro platero, que durante la primera mitad del siglo XVII contó con un total de treinta y tres maestros con licencia del Consejo de Gobernación del Arzobispado para trabajar en la archidiócesis¹⁶. Tampoco hay que olvidar la relación del duque de Lerma, con los plateros cortesanos más prestigiosos del momento¹⁷. Aparte de las cuatro esculturas funerarias de bronce para él, su mujer y sus tíos, encargadas a Juan de Arfe y a Lesmes Fernández del Moral, el duque entregó un valioso conjunto de platería religiosa a la co-

15 Véase en la nota nº 1 el largo y cariñoso recuerdo que el arzobispo dedica a la casa real y, sobre todo, a Felipe III, en su testamento.

16 Se recogen sus nombres en el *Libro donde se escriben los nombres de los ofiçiales de este arçobispado a los quales de dan las obras de las yglesias del por su señoria illustrisima y señores de su consejo y començo a 27 de octubre de 1602*, recogido, a su vez, por M. GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES: *Artistas y artífices barrocos en el arzobispado de Toledo*, Toledo, 1982, págs. 50-51.

17 Es bien conocido la afición del duque de Lerma al lujo, joyas y platería inclusive. T. PINHEIRO DA VEIGA, en su *Fastiginia. Vida cotidiana en la corte de Valladolid*, edición traducida y anotada por N. Alonso Cortés, Valladolid, 1989, pp. 116-117, realizada con motivo de su viaje a Valladolid en 1605, recoge el escenario del banquete que dio el duque a los embajadores ingleses el día 7 de junio: «se hicieron tres aparadores: uno que cogía toda la pared de alto a bajo con peldaños en la misma forma y pared frontera para la plata, en que había como 400 vasos, todos de invención hermosísima, a más de la plata ordinaria. En la otra habitación estaba la vajilla de oro y esmaltes, toda de piezas notables, que ocupaba la mesa y gradas de una pared hasta arriba, cosa admirable de ver; y en la otra había solamente vidrios y cristales engastados en oro, con pies, asas y tapas de oro y labores en toda su extensión, y los vidrios de colores, cosa nobilísima; de manera que no sé qué rey de la cristiandad podía tener más hermosa y rica vajilla...»

legiata de San Pedro de Lerma en el año 1607, como parte sustancial del ambicioso programa artístico y de patronazgo que venía desarrollando¹⁸. Algunas de las piezas habían sido labradas por los plateros madrileños García de Sahagún y Cristóbal Martínez y, teniendo en cuenta la estrecha relación existente entre tío y sobrino, cabe pensar que fueran también estos mismos artífices los que trabajaron en principio para el monasterio complutense al servicio del arzobispo.

Sin embargo, la muerte del prelado en el año 1618 debió dejar incompleto el lote de plata inicialmente previsto para el convento de San Bernardo, por lo que sus albaceas o su camarero mayor, Luis Fernández de Oviedo, lo completaron en Alcalá de Henares en 1626. La elección concreta de Juan de Ceballos para labrar un juego de doce candeleros de plata blanca pudo deberse a que el artífice era uno de los ocho maestros alcalaínos inscritos en el mencionado *Libro de Oficiales del Arzobispado*, es decir que gozaba de la confianza del Consejo de Gobernación y que tenía la correspondiente licencia de trabajo¹⁹. Este platero era hijo de Gabriel de Ceballos y miembro de la dinastía de artífices más importante del siglo XVII en la localidad del Henares. Además de su actividad profesional en el arte de la platería, Ceballos desempeñó cargos públicos en diferentes ocasiones, tanto el de marcador, para el que fue elegido durante los ejercicios de 1621, 1622, como el de contraste municipal que ocupó entre 1621 y 1651 de manera ininterrumpida²⁰. La custodia de Santorcaz (Madrid), que realizó en el año 1633 es buena prueba de su categoría y un ejemplo elocuente de su asimilación de los modelos madrileños contemporáneos²¹, según se percibe por su semejanza con la custodia

18 L. CERVERA VERA: *La iglesia colegial de San Pedro...*, pp. 50-51 y 132-136, recoge el meticuloso inventario realizado al efecto por Sebastián de Valencia y entregado al tesorero de la colegiata el día 28 de junio de 1607. El ajuar de plata se componía de 44 piezas, la mayoría de ellas de características similares al de Sandoval, aunque de menor cuantía. Este mismo autor, pp. 52 y ss. y 137-138, recoge la documentación sobre las cuatro esculturas funerarias que el duque de Lerma había contratado con Juan de Arfe y, tras su muerte, con Lesmes Fernández del Moral, de él mismo, su mujer, el arzobispo de Sevilla, Cristóbal de Rojas, y el de Toledo, Bernardo Sandoval y Rojas, para colocar en San Pablo de Valladolid y en San Pedro de Lerma. Esta última no se concluyó «...por haberse hordenado al dicho Lesmes Fernández del Moral no continuase en ella...». Posiblemente, la decisión de Sandoval de construir su enterramiento en la capilla de la Virgen del Sagrario en la catedral de Toledo motivase la contraorden del duque.

19 M. GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES: *Artistas y artífices barrocos...*, pág. 51.

20 M.C. HEREDIA MORENO: “Cargos y oficios públicos de la platería complutense”, *La Universidad Complutense y las Artes*, Madrid, 1995, págs. 219-220.

21 La fecha de ejecución la dio J. M. CRUZ VALDOVINOS: “Platería”, *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales, en España*, Madrid, 1984, pág. Está reproducida en M.C. HEREDIA

de Daganzo de Arriba, labrada en la corte en 1612²². Su juego de candeleros para las Bernardas no se conserva pero lo suponemos de cierto valor artístico, dada la calidad del artífice y del cliente. De su aspecto podemos hacernos idea a través de otro juego de seis candeleros de bronce dorado de la época de la fundación y de probable origen madrileño, que sí ha llegado a nuestros días y que le pudo servir de punto de partida (Lám. 1). Presentan una sobria traza clasicista sobre pie triangular de lados cóncavos y su decoración se reduce a las armas de Sandoval superpuestas sobre la cara frontal de la base. Del mismo juego parece una cruz de altar, transformada en el siglo XVIII, y de la misma época de la fundación, y posiblemente del mismo legado, es también el relicario de bronce de San Antonio Abad, con pie triangular de lados rectos sobre patitas esferoides y fanal troncopiramidal rematado en cupulilla semiesférica con cruz en el coronamiento (Lám. 2). Todos estos objetos de bronce son de estimable calidad y tienen un diseño sobrio y elegante similar a los equivalentes del monasterio de El Escorial, algunos de los cuales fueron labrados por Juan de Arfe y por su yerno Lesmes Fernández del Moral²³. De factura y cronología parecidas son también algunos de los relicarios de bronce anónimos que se labraron para la cripta de la Magistral complutense tras las reformas arquitectónicas llevadas a cabo en la misma a finales del siglo XVI. Ignoramos si se hicieron a expensas del arzobispo, pero al menos conocemos que don Bernardo fue muy proclive al culto a las reliquias, de acuerdo con los preceptos y los decretos del Concilio de Trento, y que apoyó la traída de los restos de San Félix a la Magistral en el año 1607²⁴.

Por otra parte, la mención expresa y excepcional de un encargo concreto a Juan de Ceballos parece indicar que las restantes piezas de plata que se citan en el documento alcalaíno de 1626 ya estaban hechas antes de llegar a Alcalá, bien porque procedían del patrimonio personal del fundador o bien porque éste las había encargado “ex profeso” para el monasterio en Madrid o en Toledo. Sin embargo es difícil precisar este punto debido a la gran uniformidad estilística existente en estos momentos.

MORENO: “La colección de platería de la catedral Magistral de Alcalá de Henares”, *La Catedral Magistral*, Alcalá de Henares, 1999, pág. 1444.

22 J.M. AZCÁRATE RISTORI: *Inventario artístico de la provincia de Madrid*, Madrid, 1970, pág. 140.

23 F. MARTÍN: «Relicarios y piezas de altar en la basílica del Monasterio de El Escorial», *Reales Sitios*, pp. 29-36.

24 *Annales Complutenses*, edición de Carlos Sáez, Alcalá, 1990 pp. 1237-1246.



Lámina 1. *Candelero.*

De cualquier forma, todas las demás obras de comienzos del siglo XVII pertenecientes al legado de Sandoval que han llegado a nuestros días –tres cálices, un copón y una custodia de sol– presentan el sobrio clasicismo desornamentado propio de la mayoría de las piezas de astil contemporáneas del primer cuarto del seiscientos, de acuerdo con los preceptos emanados de



Lámina 2. *Relicario de San Antonio Abad.*

Trento y en consonancia con el estilo predominante en la corte madrileña que tuvo amplia difusión por toda Castilla, Toledo y Alcalá inclusive²⁵. El diseño

25 Todas estas obras las dio a conocer, M.A. CASTILLO OREJA en el catálogo de la exposición *Clausuras de Alcalá*, Alcalá de Henares, 1986, págs. 32, 34-35, donde se reprodujeron un

del pie y la molduración del astil se repite y responde en todos los casos estrictamente a estos modelos cortesanos, mientras que otros elementos de la traza muestran mayor variedad según la tipología. Los tres cálices llevan las armas del fundador en el reverso del pie y pueden identificarse con los restos de los dos juegos que se citan en el inventario (Lám. 3). Tienen estructura lisa muy semejante, salvo por la moldura horizontal de la copa de uno de ellos y la mayor estilización de su astil. El nudo de jarrón ovoide con su superficie estriada es un rasgo común a todos que les presta elegancia y belleza. La semejanza de los tres cálices hace pensar en un mismo autor, quizás algún platero madrileño relacionado con la Corte de Felipe III, pero sin descartar por completo la autoría de un artífice toledano o complutense, Juan de Ceballos, inclusive, por falta de otros términos de comparación²⁶. En el mismo contexto hay que situar el copón más antiguo de los dos conservados en el monasterio, que se define en la relación de 1626 como “copón grande con su tapador y cruz encima lisa para las formas”. Su estructura, incluido el esquema semiesférico de la caja y el remate cupuliforme del tapador, sirvió de modelo años después para otro semejante pero más barroco, que todavía se conserva²⁷.

Respecto a la custodia de sol, es evidente que hay que identificarla con el ejemplar “de plata dorada grande el pie dorado guarnecida de rayos y estrellas con una cruz al remate” que se cita en la documentación, por lo que debió labrarse también poco antes de 1626 (Lám. 4). Su tipología responde a razones funcionales y económicas y es la que se generaliza a partir de 1600 como la más idónea para la exposición del Santísimo en el interior de los templos, ya que su tamaño y su peso permitían la fácil manipulación por parte del sacerdote y su costo era más reducido que el de las custodias portátiles de templete o que el de las de asiento²⁸. La de Alcalá presenta un sobrio

cáliz, la custodia y las piezas de bronce que se citan más arriba. Sus medidas aproximadas son las siguientes: 26x16'5x9 cm, los cálices; 50x17'5x21 cm la custodia; 40x22 cm los candeleros y 50x16 cm el relicario.

26 La misma sobriedad y parecido diseño, excepto en el nudo, ofrece, por ejemplo, el cáliz del convento de San Blas de Lerma con marcas de Pedrera y B con corona real, que reproduce A. BARRÓN GARCÍA: *La época dorada de la platería burgalesa*, Burgos, 1998, vol. I, p. 423.

27 Las medidas son 23'5x10'5x9'5 y 29x12x11 cm, respectivamente, según la documentación del Equipo del Inventario Artístico de la Comunidad de Madrid.

28 Sobre la tipología de las custodias portátiles puede consultarse M.C. HEREDIA MORENO: «De arte y de devociones eucarísticas: las custodias portátiles», en *Estudios sobre platería, San Eloy 2002*, Murcia, 2002, pp. 163-181.



Lámina 3. *Cáliz.*

diseño de correctas proporciones y reduce la ornamentación a incipientes motivos vegetales que apuntan al Barroco. Culmina en un viril de sol donde alternan los rayos rectos y flameados, aquéllos culminados en estrellas. Su nudo ovoide con faja horizontal a los dos tercios de su altura, así como las



Lámina 4. *Custodia.*

dos pequeñas asas fundidas que lo ciñen, repite el modelo de una de las custodias del convento alcalaino de San Juan de la Penitencia y el de algunos otros ejemplares madrileños en uno de cuyos talleres debió labrarse.

Sin embargo, la pieza más singular de la colección de platería del monasterio de San Bernardo y una de las más destacadas en el conjunto de la platería madrileña contemporánea es la arqueta de madera de ébano recubierta de planchas de plata en su color y forrada hoy de tafetán rojo. Se utilizaba en el convento para la reserva eucarística del Jueves Santo y se recogió en el documento de 1626 como “una arquilla de ébano guarnecida con planchas de plata, con sus bolas de plata por pies, aforrada en terciopelo carmesí y funda de madera”²⁹ (Lám. 5). Los estudios realizados en los últimos años han permitido ajustar su trayectoria y su programa iconográfico³⁰. La temática e iconografía de algunos de sus relieves coincide con la serie de estampas de Heemskerck sobre las victorias de Carlos V editada en 1566 y pone de manifiesto que la arqueta se labró para uso profano en el ámbito de la corte de Felipe II y que su artífice pudo ser un platero real, quizás Manuel Correa que acompañó al monarca en su viaje a Bruselas y que, según consta documentalmente, realizó varias arquetas de plata con relieves y figuras alegóricas. El comitente pudo ser algún miembro de la familia Sandoval o el propio rey. En este último caso, la arqueta habría pasado a poder de los Lerma por obsequio de los reyes. No hay que olvidar que el padre del arzobispo

29 La arqueta mide 60x40 cm de base y 45 de altura. Carece de marcas. La dio a conocer SORRIBES: “Exposición de Arte Religioso en Alcalá de Henares”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1926, y la mencionó escuetamente E. TORMO Y MONZÓ: *Alcalá de Henares*, Madrid s/a, pág. 70. A. REYMUNDO TORNERO: *Datos históricos de la ciudad de Alcalá de Henares*, Alcalá, 1951, p. 398 indicó que se había utilizado para el Monumento del Jueves Santo hasta la Guerra Civil en que albergó los restos de Cisneros. A. MARCHAMALO SÁNCHEZ Y M. MARCHAMALO MAIN: *El sepulcro del Cardenal Cisneros*, Alcalá de Henares, 1985, p. 95 y apéndices XIV y XVI detallan el proceso de recuperación de los restos del Cardenal y de su entrega al cabildo complutense en el año 1977, fecha en que la arqueta fue devuelta al monasterio.

30 A. MARCHAMALO SÁNCHEZ Y M. MARCHAMALO MAIN: *El sepulcro...*, mencionaron por primera vez los relieves interpretándolos como alegorías de las Virtudes y escenas de la vida de Carlos V y de Felipe II. M.A. CASTILLO OREJA: *Clausuras...*, p. 33 relacionó cuatro de los relieves con la serie grabada por Maarten van Heemskerck en 1556 para Felipe II sobre las victorias de Carlos V e identificó la temática de dos de ellos, apuntó la autoría de un platero de la Corte e insinuó la posibilidad de que la arqueta hubiese sido una donación del propio monarca en el año 1568 con motivo de la entrada de los Santos Niños Justo y Pastor en la villa. Los catálogos de las exposiciones sobre *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, 1998, nº 27 y *Arte y poesía. El amor y la guerra en el Renacimiento*, Madrid, 2002, repiten al anterior. Por último, en M.C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE: «Los triunfos del emperador en las artes del metal», *El arte en las cortes de Carlos V y de Felipe II*, Madrid, 1999, pp. 363-376, planteamos algunas hipótesis sobre el primer destino de la arqueta y su posterior llegada al convento de San Bernardo, y realizamos una interpretación global del programa iconográfico precisando, en la medida de lo posible, las fuentes concretas de la mayor parte de los relieves.



Lámina 5. *Arqueta.*

Sandoval había sido gentilhomme de boca de Carlos V y su madre dueña de la emperatriz Isabel además de aya de las infantas o que él mismo había sido criado y compañero del príncipe don Carlos y que Felipe II le había otorgado continuas mercedes a lo largo de su vida.

La arqueta tiene forma de prisma de planta rectangular y cubierta plana, levemente elevada en tronco de pirámide. Apoya sobre patitas esferoides y se adorna con volutas en los ángulos de la base y con pequeños perillones en los de la cubierta. En sus nueve planchas de plata de mayor tamaño se reproducen cuatro escenas sobre las victorias de Carlos V en las guerras de Sajonia entre personificaciones de virtudes y alegorías: En el centro del frente anterior “La Esperanza” entre “Juan Federico de Sajonia, prisionero de Carlos V después de la batalla de Mühlberg” (con el emperador a caballo entre su hermano Fernando y el duque de Alba) y “El emperador rodeado de todos sus enemigos vencidos” (Solimán el Magnífico, Clemente VII y Francisco I de Francia, a la izquierda, y Juan Federico, elector de Sajonia, Felipe, landgrave de Hesse, y Guillermo, duque de Cleves, a la derecha) (Lám. 6). En la cara posterior “La Fama tocando dos trompetas” entre “Los tres príncipes luteranos se someten a Carlos V” y “Las ciudades de la Liga se some-



Lámina 6. *Arqueta, detalle.*

ten a Carlos V”³¹. En las caras laterales se distribuyen por parejas las cuatro virtudes cardinales y en la cubierta se reproducen las personificaciones de la Fe y la Caridad. En las planchas de encuadre se representan, a menor escala, figurillas de guerreros erguidos, en las verticales, y desnudos recostados tocando instrumentos musicales, “putti” y niños entre espejos ramilletes y cartelas, en las horizontales. Cuatro de estas cartelas se disponen a lo largo del eje central de la arqueta y reproducen en su interior otras tantas figuras de la Prudencia, la Justicia, la Paz y la Historia, esta última debajo de la Fama.

De los cuatro relieves mayores, los dos primeros y el cuarto están inspirados directa y respectiva mente en los números 10, 1 y 11 de la citad serie

31 El primer estudio sobre la serie grabada de Heemskerck lo realizó W. STIRLING-MAXWELL: *The chief victoires of the Emperor Charles the fifth designed by Martin Heemskerck in MDLV*, London, 1870. Un análisis posterior, muy preciso, realizó B. ROSIER: “The victories of Charles V: a series of prints by Marteen van Heemskerck, 1555-1556”, *Similius Netherlands quarterly for the history of art*, vol. 20, 1990-1991, nº 1, pp. 26-38. La serie se exhibió también en la exposición de *Los Austria. Grabados de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1993, cuyo catálogo los analiza y reproduce en el nº 83, pp. 106-112.

de estampas de Heemskerck, mientras que el tercero es una invención del platero o del mentor, compuesta con figuras de las escenas anteriores, insistiendo en el tema de la derrota y sumisión de los tres príncipes luteranos. En todas ellas, la idea del triunfo de Carlos V se subraya mediante su indumentaria militar y su ubicación en un plano físico superior al de los vencidos – trono, pedestal o caballo– y se pone de manifiesto su categoría a través de los símbolos imperiales, tratando de resaltar en cada caso los más adecuados. Así, en la escena con todos sus enemigos vencidos, Carlos, cuya figura evoca a la de Giuliano de Médicis en su sepulcro florentino, porta la esfera terrestre con la cruz como corresponde a un emperador cristiano, pero viste a la romana e incorpora el águila imperial que sujeta con una soga a los enemigos para mostrarse como el auténtico heredero de los emperadores romanos, capaz de superar sus hazañas. En cambio, en el relieve de la rendición de las ciudades, Carlos aparece vestido a la tudesca y porta el cetro y el collar del toisón de oro para resaltar, en este caso sus derechos sobre las ciudades de la Liga Smalkalda en su calidad de titular del Sacro Imperio y de Gran Maestre de la Orden.

Para las figuras de las Virtudes cardinales, el artífice utilizó dos modelos femeninos inspirados en estampas de Cornelis Cort, según Tiziano³² y para la de la Fama, siguió la iconografía habitual de la época –armadura, alas y trompetas– a partir de grabados de Virgil Solis, relieves arquitectónicos (fachada de poniente del palacio de La Alhambra) y arte efímero (arco de Mesina para la entrada de Carlos V en 1536). Respecto a las figurillas de las cartelas, las dos extremas evocan a las sibilas del techo de la Sixtina y la iconografía de esta última se asemeja a la alegoría de la Historia en la versión de la fachada del palacio de la Alhambra de Granada y en la pintura del Veronés en la villa Maser. Por último, los músicos con instrumentos cabe relacionarlos con la idea de la armonía, de manera similar al tema de Orfeo con los animales de la jarra de Carlos V del Museo Lázaro Galdiano, y en contraposición a la idea de lucha o de guerra ejemplificada por medio de las figuras de guerreros reproducidos en las franjas verticales.

En suma, un complejo programa iconográfico con escenas y figuras cuidadosamente seleccionadas, acorde con la mentalidad del momento y con la personalidad del destinatario. A través de los relieves mayores se hace una

32 Algunos de estos grabados están reproducidos en *The illustrated Bartsch*, 52, *Netherlandish Artist*, New York, 1986, pp. 20, 181 y 255.

exaltación de Carlos V. Las cuatro escenas sobre sus victorias aluden a los triunfos del César, es decir a su calidad de héroe victorioso, de manera semejante a los programas de los ciclos pictóricos de Oriz (Navarra), Alba de Tormes (Salamanca) o El Peinador de la Reina en La Alhambra de Granada. Pero la presencia de las Virtudes matiza y enriquece su contenido y lo convierte en una exaltación de Carlos como emperador invicto pero también como príncipe virtuoso, de manera análoga a como se representaba también en el arte efímero contemporáneo. La figura de la Fama con sus trompetas garantiza la difusión de las hazañas de Carlos por todo el mundo.

En un segundo nivel de lectura se sitúan los relieves de las franjas de encuadre, de menor tamaño pero imprescindibles también para la correcta interpretación del conjunto. Así, las figuras de los músicos y de los guerreros podrían aludir a la función civilizadora, desarrollada en paralelo a las acciones bélicas para mitigar, en la medida de lo posible, la dureza de las conquistas. Las imágenes de la Prudencia, Justicia y Paz, dispuestas en las cartelas del eje central, serían una alusión directa a Felipe II, el Rey Prudente, a quien se insta a ser prudente y justo como medio para conseguir la Paz. La figura de la Historia, situada bajo la Fama, garantiza, por último, el conocimiento de sus hechos en la memoria colectiva a través del tiempo.

Es decir, la arqueta del convento de San Bernardo de Alcalá de Henares desarrolla un programa de exaltación del Emperador como héroe victorioso y como príncipe virtuoso, que se propone como espejo y como modelo a seguir para Felipe II, a quien se anima a seguir los pasos paternos en su lucha contra el Protestantismo. El talante antiluterano del monarca debió influir en la elección de determinadas victorias y en la invención del relieve de los tres príncipes protestantes, que no figura en la serie de Heemskerck pero que expresa, de forma plástica, las directrices fundamentales de su política. Además, las imágenes de los encuadres le instan a extremar la prudencia y a practicar la justicia como los medios más idóneos para conseguir paz, garantizándole así la permanencia de sus hazañas en la memoria colectiva a través de la Historia.

Pero la donación de la arqueta al convento alcalaíno supuso, de otra parte, una transformación sustancial de su primitivo uso profano a una funcionalidad estrictamente religiosa como arqueta eucarística para las celebraciones del Jueves Santo. Este cambio de destino desde lo profano hasta lo religioso no es un hecho aislado y otras arquetas de plata con relieves mitológicos o alegóricos labradas durante la segunda mitad del XVI llegaron también a otras iglesias a través de donaciones nobiliarias, como la que regaló el comendador

de Castilla López de Ayala a la parroquia de Fuensalida o como la que donó a la catedral de Palencia en 1580 el canónigo don Francisco Reinoso tras su vuelta de Roma con la escena del Juicio de Paris³³. Las directrices del concilio de Trento en relación con el culto a la Eucaristía, a la que se dedicó la sesión XIII, pudieron servir de acicate en este sentido. Al menos, en el caso que nos ocupa, el interés de Sandoval por el Sacramento está más que probado. En sus *Constituciones Sinodales* de Toledo de 1601 dedica un largo capítulo a “De custodia eucharistiae” que trata sobre la manera de custodiar el Santísimo en el altar mayor y sobre la manera de celebrar el Corpus Christi, pero también sobre el monumento del Jueves Santo y sobre la conveniencia de que el arca eucarística fuera propiedad de la iglesia³⁴.

Esta preocupación por el culto a la Eucaristía permite suponer que la custodia de asiento de la Magistral de Alcalá, labrada entre 1613 y 1617 por el artífice madrileño A. Piquero, se hizo también a sus expensas o, al menos, por su deseo expreso, como responsable último de las empresas artísticas del arzobispado³⁵. Su traza turriiforme presenta la tipología habitual de las custodias de asiento, con tres cuerpos decrecientes de líneas clasicistas. Pero el orden dórico-corintio del primer cuerpo así como el diseño de los temples y la decoración figurada permiten interpretar su programa iconográfico como una posible recreación del templo de Salomón, según las investigaciones que los jesuitas Prado y Villalpando habían estado realizando en Sevilla, en unos momentos en que Sandoval y Rojas residía en la capital andaluza, y que acababan de plasmar en su obra *In Ezechielem Explanationes et apparatus Urbis ac Templi Hierosolymitani*, editada en Roma a partir de 1596. Su proporción dupla sexquiáltera parece inspirada, en cambio, en el texto de la *De Varia Commensuración...* de Juan de Arfe³⁶.

33 PM-B: «Arqueta del Juicio de Paris», *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento* Madrid, 1998, n° 144, pp. 475-477 y J.C. BRASAS EGIDO: «Arqueta», *La platería en la época de los Austrias Mayores*, Valladolid, 1999, n° 63.

34 SANDOVAL Y ROJAS: *Constituciones Sinodales... Toledo, 1601*, “De custodiae eucharistiae”, Constitución I y III.

35 M.C. HEREDIA MORENO: “La custodia del Corpus Christi de la Catedral Magistral de Alcalá de Henares. Una posible interpretación del templo de Salomón, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LXIV (1998) 325-336.

36 El texto de Arfe sobre la proporción de las custodias de asiento de entre una y dos varas de alto resulta un tanto ambiguo, aunque es cierto que, en la práctica, el artífice utiliza la proporción dupla en su custodia del Museo de Santa Cruz de Toledo, de poco más de una vara de altura, como analizó J.M. CRUZ VALDOVINOS: «La custodia de Juan de Arfe del Museo de Santa Cruz de Toledo». *Archivo Español de Arte* (1977), pp. 9-29.

De igual manera, es probable que don Bernardo de Sandoval y Rojas esté relacionado con la llegada a Alcalá de otras piezas de plata de hacia 1600 y de posible origen sevillano que todavía se guardan en la catedral Magistral³⁷. Una de ellas es un copón de plata dorada de tipología parecida a otros ejemplares sevillanos contemporáneos y con decoración de esmaltes traslúcidos con aves picoteando tallos. Estos temas proceden de estampas de Corvinian Saur y se difundieron en la platería hispalense en torno a 1600. De la misma procedencia parece un juego de aguamanil compuesto por un jarro a la italiana con su correspondiente fuente, ambos de plata dorada y con decoración de esmaltes opacos, gallones, cartelas y ramillos. Su calidad y suntuosidad son dignas del juego de pontifical de un arzobispo y el diseño del jarro se relaciona con las recreaciones del dibujo de la *Varia Commensuración* que hicieron los plateros y pintores de Sevilla, Murillo y Valdés Leal inclusive, hasta comienzos del siglo XVIII.

La llegada a Alcalá de estas obras de plata y la conexión con Sandoval y Rojas no está documentada, pero se conoce la relación del prelado con la capital andaluza y con plateros de gran prestigio que trabajaron entre Sevilla y Toledo³⁸. A Francisco Merino, el gran artífice de la cruz patriarcal de la catedral sevillana, pudo conocerlo en esta ciudad en 1580 y lo volvió a encontrar en Toledo en 1599 cuando el platero estaba labrando el relicario de Santa Elena. El platero había fijado aquí su residencia en 1592, pero ignoramos por completo su actividad durante los diez últimos años de su vida hasta su fallecimiento en 1611. Más estrechos fueron los contactos del arzobispo con Francisco de Alfaro que, tras casi treinta años de trabajo en Sevilla, se trasladó a Toledo en 1600 como su secretario y permaneció a su servicio hasta su muerte acaecida en 1610. Su llegada a Toledo, coincidiendo con el nombramiento de Sandoval al frente de la archidiócesis, permite aventurar que el arzobispo aprovechó la ocasión para hacer el encargo de estas piezas de pontifical para su propio uso, al menos el juego de aguamanil.

37 M.C. HEREDIA MORENO: «Plata sevillana en la catedral Magistral de Alcalá de Henares», *Laboratorio de Arte*, nº 10 (1997), pp. 181-194.

38 J.M. CRUZ VALDOVINOS: *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, 1992, pp. 372-73 y 352-53.

APUNTES PARA EL ESTUDIO DE LA ORFEBRERÍA EN LA ALTA Y PLENA EDAD MEDIA HISPANA

M^a VICTORIA HERRÁEZ ORTEGA

Universidad de León

El más famoso y completo tratado sobre técnicas artísticas que se ha escrito en la Edad Media, *De diversis artibus*, obra del monje Teófilo, comienza el Libro tercero, dedicado a los metales, con una declaración de principios según la cual las obras de orfebrería se hacen para agradar a Dios, siguiendo una tradición que arranca del Antiguo Testamento¹.

Efectivamente, en la Biblia se establece una comparación entre la palabra de Dios y la pureza de los metales nobles: “*Palabras puras y sinceras son las palabras del Señor; son plata ensayada al fuego, acendrada en el crisol y oro siete veces refinado*” (Salmo 12.6). Pero el pasaje más significativo de la importancia concedida al arte de la orfebrería y a sus ejecutores son los versículos del *Éxodo* referidos a la construcción del Tabernáculo. Cuando el propio Yaveh encargó a Moisés la construcción del Arca de la Alianza, el propiciatorio, el candelero de siete brazos y los vasos y ornamentos para el Tabernáculo, especificaba que habían de estar recubiertos o labrados en oro puro y en plata y Él mismo designó a los orfebres que debían

1 Son muchas las ediciones que se han hecho del manuscrito. Para este trabajo hemos utilizado la traducida y anotada por Hawthorne y Smith: THEOPHILUS, *On Divers Arts*, London, 1979.

llevar a cabo tan delicado trabajo: Beseleel, al que había llenado “*del espíritu de Dios, de saber y de inteligencia y de ciencia en toda suerte de labores, para inventar todo cuanto se puede hacer artificiosamente de oro y de plata, y de cobre...*”, y Ooliab².

La estima que se tenía en la época bíblica a los metales, especialmente al oro, continuó en el mundo clásico y en la Edad Media. La consideración de las piezas de metal precioso como símbolo de la divinidad tiene su punto álgido en los siglos medievales con los escritos del abad Suger (1081-1151), en los que se advierte un eco de las teorías de Seudo Dionisio Areopagita (ca. 500). El convencimiento de que la contemplación del resplandor y la luz de los objetos materiales podría ayudar a los fieles a elevarse hacia el mundo de las virtudes celestiales, por medio de lo que denomina la “*vía anagógica*”, explica los esfuerzos que llevó a cabo para aplicar en la abadía benedictina de Saint-Denis una nueva concepción arquitectónica en la que primara el concepto lumínico, para dotarla de una espléndida colección de objetos de culto y frontales de oro y piedras preciosas, así como para realzar la brillantez de las ceremonias litúrgicas.

Más del ochenta por ciento del texto de Suger, *Liber de rebus in administratione sua gestis* (1144-1148), está dedicado al inventario de vasos sagrados, mobiliario y decoración del altar, el gran crucifijo de oro y la restauración de otros bienes del monasterio³.

La posesión y exposición pública de los objetos litúrgicos y ceremoniales de materiales nobles tuvo algunos detractores, pero se mantuvo como una constante debido al carácter sagrado y de ofrenda divina que poseía. Así, a fines del siglo XIII, Guillermo Durando justificaba la exposición de los ornamentos en las fiestas principales por tres razones: “*Primeramente, el poner de manifiesto la precaución y prudencia del que guarda aquello que le ha sido confiado. Segundo, por respeto a la solemnidad. Tercero, en memoria de su ofrenda, es decir, en recuerdo de aquéllos que las ofrecieron a la iglesia*”⁴.

2 Éxodo 25, 10-30, y 31, 1-11.

3 Entre las diversas ediciones y estudios dedicados a los escritos de Suger, uno de los más completos es el de F. GASPARRI, *Suger. Oeuvres*, Paris, 1996.

4 *Rationale Divinorum Officiorum* (ca. 1286). Cifr. YARZA et al., *Arte Medieval II. Románico y gótico*, en “Fuentes y documentos para la Historia del Arte”, vol. III, Barcelona, 1982, p. 229.

En este último punto, queda indirectamente enunciada otra función primordial de las piezas ricas: perpetuar la memoria del donante y, en su caso, prestigiarle. Es decir, la orfebrería religiosa además de cumplir una función litúrgica y devocional, es exponente del poder de quien la encarga, la dona o la utiliza. Ello hace que este tipo de obras se conviertan en un elemento común de las cortes medievales. Los nobles y, especialmente, la realeza, encargan a los orfebres objetos de carácter cultural para sus capillas particulares o para las iglesias y monasterios tradicionalmente favorecidas por ellos (lámparas votivas, relicarios, cálices, frontales)⁵. Pero también requieren las insignias de su poder, objetos de adorno personal, vajillas y otros elementos que contribuyen al refinamiento y suntuosidad de sus residencias palaciegas y que les acompañaban en sus frecuentes desplazamientos.

La atracción que las riquezas de la casa de Dios podían ejercer hacia la fe, tenía su paralelo en la admiración que los tesoros reales producían hacia el poder. Son muchas las referencias documentales y literarias en las que se advierte el estupor que causa la exhibición de obras realizadas en metales y piedras preciosos. Entre todas ellas, una de las más significativas es la narración que hace el *Cronicon Magdeburgense* de la llegada de las joyas imperiales a la ciudad de Nuremberg en 1424. El emperador Segismundo, que se refería a ellas como “*nuestra reliquia del Sacro Imperio*”, las había entregado a la ciudad para su custodia y cuenta la crónica cómo llegaron desde Hungría en un modesto carruaje, escoltadas por dos concejales de Nuremberg, y fueron recibidas por todo el clero, las hermandades, el concejo, etc., en una bonita y ordenada procesión. El grandioso y protocolario recibimiento llamó la atención del carretero, que se volvió y, al comprobar el contenido del carro que guiaba, inmediatamente saltó de su caballo y se arrodilló para adorar las joyas imperiales⁶.

Pero, ¿qué sabemos en realidad sobre el trabajo de esas piezas y sobre los hombres que lo llevaban a cabo? Son muchas las preguntas que podemos hacernos para comprender el proceso de producción de una obra de orfebre-

5 En Cataluña, por ejemplo, la estabilidad alcanzada a partir del siglo XI y la consiguiente formación de las cortes condales y reales tuvo su repercusión en un aumento del esplendor del culto en las catedrales y monasterios. Fueron dotados con numerosos objetos que, al margen de su valor material y belleza formal, eran auténticos símbolos del sistema feudal debido a los lazos establecidos entre su función y motivación y el poder terrenal y la Iglesia Vid. N. DALMASES, Y D. GIRALT-MIRACLE, *Plateros y joyeros de Cataluña*, Barcelona, 1985, pp. 9-11.

6 FRITZ, J. M., *Goldsmiedekunst der gotik in Mitteleuropa*, Munich, 1982, p. 11.

ría, desde que se obtiene el material hasta que llega perfectamente elaborada a las manos del cliente, pasando por la identificación de los artífices, su medio laboral, su condición social, la vinculación con los centros de poder eclesiásticos y reales, el grado de libertad creadora de que gozaban, la valoración de que era objeto su trabajo, etc. Y tan sólo alguno de estos aspectos puede encontrar respuestas parciales para el caso de la España medieval.

Para conocer la procedencia de los metales, la identidad de los orfebres, las técnicas que utilizaban, su organización gremial o corporativa, hay que recurrir a distintas fuentes. En primer lugar a los escritos de carácter técnico-artístico, testamentos, contratos para la ejecución de determinadas obras, facturas conservadas en los archivos de los clientes, registros de los gremios, etcétera; al testimonio gráfico de otras artes, que ocasionalmente ofrecen imágenes de orfebres en su tienda o taller o representaciones del propio San Eloy, patrón de los plateros, ejerciendo el oficio; al estudio arqueológico de los lugares en los que trabajaban y de las herramientas e instrumentos utilizados y, por último, a los propios objetos que son, en la mayoría de los casos, la mejor fuente de información.

Las historias generales de la orfebrería se inician habitualmente con la Baja Edad Media, periodo en el que se dan unas nuevas circunstancias que permiten conocer mayor número de datos sobre el trabajo de los plateros. Tres son las principales novedades: la aparición de un sistema de marcaje de las piezas, con indicación del lugar de procedencia e identificación del artífice, la agrupación de los orfebres en cofradías y gremios y el enriquecimiento de las fuentes documentales debido, sobre todo, a la existencia de protocolos notariales. La información sobre el desarrollo de la platería en épocas anteriores se encuentra fragmentada y dispersa en publicaciones de estudios medievales que, lógicamente, conceden un espacio a las obras más relevantes dentro del apartado de artes suntuarias. Por ello, creo que la celebración de la fiesta de San Eloy en Murcia puede ser la ocasión adecuada para hacer una recapitulación, a modo de síntesis y primera reflexión, sobre algunos aspectos del trabajo de los metales en la Alta y Plena Edad Media hispanas. Dada la limitación de espacio, me limitaré a tratar algunos aspectos relativos a los materiales, a las técnicas y a los orfebres.

LOS MATERIALES

Entre los siete metales a los que San Isidoro hace referencia en sus *Etimologías*, es el oro el que ocupa una posición privilegiada en los trabajos artísticos, pues, como dice el sabio hispalense, el propio origen latino de la palabra oro es el término “*aura*”, que significa esplendor⁷.

El metal precioso aparece como un mineral natural, bien en forma de vetas en rocas de cuarzo, bien en sedimentos producidos por la erosión de tales rocas.

Entre los textos antiguos que sugieren una importante producción de metal amarillo en la Península Ibérica, se encuentra el *Libro de Leinster*, compilado en el siglo XII a partir de fuentes anteriores. En él se cuenta que Crédne, un gran artesano de los “Tuatha Dí Danann”, legendarios habitantes primitivos de Irlanda, se había ahogado cuando transportaba oro desde España⁸. La certeza de esos datos es difícil de evaluar y, en cualquier caso, parecen referirse a la Prehistoria más que a la Alta Edad Media. Otras fuentes literarias cronológicamente más próximas al periodo que nos ocupa son claras en este sentido. Según Plinio, en la Península Ibérica existían minas de oro de elevada productividad, sobre todo en Lusitania, Galicia, Asturias, la cuenca del Tajo y el norte de Córdoba y Granada⁹.

San Isidoro cita únicamente el Tajo como prototipo en Hispania de los ríos auríferos, sin acordarse del Sil, de legendario interés en la extracción del mineral. Es curioso que el escritor árabe del siglo XII al-Idrisi, en su descripción de España, también hable de los hallazgos de pajas de oro en la desembocadura del Tajo, cerca de Lisboa¹⁰. El silencio en torno a los yacimientos de diversos metales parece deberse a que éstos se habían reducido, ya en la

7 Los siete metales que cita son: oro, plata, cobre, electrón, estaño, plomo y hierro. (ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, Libro XVI, cap. XVII-XXIII, en M. DÍAZ Y DÍAZ, *Los capítulos sobre los metales en las Etimologías de Isidoro de Sevilla*, León, 1970).

8 N. WHITFIELD, “Some new research on gold and gold filigree from Early Medieval Ireland and Scotland”, en *Outils et ateliers d’orfèvres des temps anciens*, Saint-Germain-en-Laye, 1993, pp. 125-136.

9 Sobre las minas de oro y plata en Hispania a través de las fuentes literarias, principalmente la *Historia Natural* de Plinio, puede consultarse J. M. BLÁZQUEZ, “Fuentes literarias griegas y romanas referentes a las explotaciones mineras de la Hispania romana”, en *La minería hispana e iberoamericana*, vol. I, León, 1970, pp. 117-150, especialmente 134 y ss.

10 *Descripción de España por Abu abd-Alla Mohamed al-Idrisi*, versión española de A. BLÁZQUEZ, Madrid, 1901, p. 21.

séptima centuria, a explotaciones de carácter familiar, sin trascendencia en la economía del país. Las minas debieron quedar prácticamente improductivas durante los siglos de dominación visigoda y se mantuvieron en el mismo estado bastante tiempo después de la caída de la monarquía. Un indicio de este abandono es el hecho de que en los yacimientos mineros que han llegado hasta nosotros todavía utilizables, se han perdido los nombres romanos en favor de denominaciones de origen árabe o totalmente moderna, lo que indica una discontinuidad en la explotación¹¹.

Esto no quiere decir que no se siguiera recogiendo oro en algunos lugares, pero, como ocurrió en toda Europa central y occidental, la producción fue muy escasa y su uso dependía más de las existencias, es decir, del reciclaje del material empleado en monedas y piezas anteriores, que de nuevos suministros. Siglos más tarde, Fernán González, en su “Elogio de España”, hace referencia a la existencia de venas de oro de la mejor ley y a las muchas buenas venas de hierro y de plata¹². En cuanto al cobre hispano, tan utilizado en distintas aleaciones, encontramos noticias sobre su uso en las magníficas obras que el abad Gauzolino acometió en el siglo XI en la abadía de Fleury¹³.

Desgraciadamente, no existen estudios sistemáticos, ni prácticamente aislados, sobre la distinta calidad de los metales en la Edad Media. Únicamente se han hecho algunos análisis espectrográficos no destructivos por fluorescencia de rayos X en piezas visigodas, para determinar la composición de las aleaciones empleadas. Los resultados de tales estudios han permitido plantear diversas hipótesis sobre el origen de estos materiales. Así, las tres cruces de oro, con estructura laminar muy simple, que forman parte del tesoro de Villafáfila, están compuestas por una aleación de oro, plata y cobre, que, debido a la presencia de pequeñas cantidades de estaño, apunta hacia un origen aluvial y hacia un tipo de metal ampliamente difundido en Centroeuropa e Irlanda, con lo que se podría pensar en un material importado. Sin embargo, los investigadores que han llevado a cabo el trabajo exponen la posibilidad de

11 M. DÍAZ Y DÍAZ, “Metales y minería en la época visigótica a través de Isidoro de Sevilla”, en *La minería hispana e iberoamericana*, vol. I, León, 1970, pp. 262-274, especialmente 274.

12 *Poema de Fernán González*, edición de J. Victorio, Madrid, 1990, p. 77.

13 Se utilizó metal de España para hacer un magnífico facistol y cobre hispánico para las placas que recubrían el coro; el artífice de esta segunda obra, un tal Rodolfo, se califica como habilísimo en todo lo que afecta al arte de la fundición, pero no es seguro que su origen fuera también hispano como se ha supuesto en alguna ocasión. A. DE FLEURY, *Vida de Gauzolino, abad de Fleury* (Cifr. J. YARZA et al., *Arte Medieval II. Románico y gótico*, p. 111).

que se trate de oro nativo peninsular al que se ha ligado plata con cobre, método usual de rebajar la ley del oro, y plantean que su origen podría estar en los placeres leoneses o asturianos¹⁴.

El material empleado para fabricar las piezas que hoy conocemos del tesoro de Guarrazar resulta bastante heterogéneo, salvo en el caso de la cruz y la corona de Recesvinto, que responde a un mismo tipo de aleación oro-plata-cobre¹⁵. En general presentan un alto contenido en oro, incluso más del 90%, muy por encima de las monedas de la época, lo que viene a desligar la producción orfebre de la numeraria, en la que trabajaron habitualmente los propios plateros. El contenido de cobre en la mayoría de las piezas indica que el oro ha sido alterado, ya sea mediante aleación con plata o a través de un proceso de refinado¹⁶.

La reutilización de materiales se puede advertir con mayor certeza a través de los análisis realizados en un grupo de piezas de plata visigodas halladas en el yacimiento toledano de Vega de Santa María. Al margen del número, el interés radica en el tipo de aleación utilizada para su fabricación, plata y latón (cobre+cinc), algo que solamente se da en platas muy devaluadas y que suele deberse a la reutilización del metal de otros objetos¹⁷. Económicamente, el empleo de material reciclado como sustituto del nuevo o refinado resulta llamativo a la hora de evaluar la disponibilidad y producción de metal en la etapa altomedieval. La reutilización de antiguos objetos metálicos, al menos en las regiones del interior peninsular, indica nuevamente que las explotaciones mineras no cubrían la demanda para adornos personales o que las rutas de abastecimiento no tenían la fluidez necesaria.

El empleo de piezas antiguas para fabricar otras nuevas se advierte a lo largo de toda la Edad Media, en unos casos motivado por la economía que significaba el reaprovechamiento de materiales y en otros, probablemente, por el aprecio hacia determinadas obras de la Antigüedad, especialmente piedras

14 S. ROVIRA, S. CONSUEGRA e I. MONTERO, "Estudio arqueometalúrgico del Tesorillo de Villafáfila", *Numantia* III (1990), pp. 209-213.

15 A. PEREA, e I. MONTERO, "Guarrazar: aproximación al tesoro y primeros análisis", *Boletín de Arqueología Medieval* 11 (1997), pp. 237-247.

16 Las ligas con cobre se hacen habitualmente, con la doble intención de ahorrar metal noble y de variar las cualidades mecánicas del mismo para trabajarlo con más seguridad, ya que el oro puro es excesivamente blando. Un estudio completo sobre el tema en A. PEREA (ed.), *El tesoro visigodo de Guarrazar*, Madrid, 2001, especialmente pp. 215 y ss.

17 I. MONTERO RUIZ, "Aleación de plata y latón en época visigoda", *Acontia. Revista de Arqueología*, 2 (1996), pp. 81-84.

duras en forma de entalles y camafeos que se trabajan en cabujón en las piezas ricas de orfebrería¹⁸. Citaremos aquí el ejemplo de Alfonso II el Casto que, como dice la *Historia Silense*, había donado para adorno de la Cruz de los Ángeles, además de oro, unas piedras preciosas, principalmente gemas antiguas y un camafeo, o el de Alfonso III, que ofreció a la iglesia de Santiago de Compostela una cruz de oro, copia de la asturiana de los Ángeles, con dos gemas también antiguas y un pequeño broche rectangular sobre el disco central del reverso pieza que, sin duda, pertenecía al tesoro privado del rey y fue incorporada a la cruz¹⁹.

LAS TÉCNICAS

Las primeras noticias escritas sobre la metalurgia se pueden encontrar en pasajes casi circunstanciales de los trabajos de autores del mundo antiguo²⁰. Sin embargo, existe un documento de gran importancia para el trabajo del oro y sus aleaciones cuyo redactor, al contrario de los textos clásicos, demuestra un conocimiento práctico de lo que describe. Se conoce como el *Papiro de Leyden X*²¹. Contiene una serie de recetas para refinar y hacer ligas de oro con otros metales, para dorar plata o cobre y para realizar diversas operaciones metalúrgicas que se encuentran descritas de forma similar en tratados posteriores, incluso del siglo XVI, como los de Georgio Agricola y Juan de Arfe, y que se mantuvieron en uso hasta el descubrimiento y utilización generalizada de los ácidos²². Por tanto, aunque su antigüedad rebasa los límites de la Edad Media, no cabe duda de que sirve perfectamente para ilustrar unos procesos que en las *Etimologías* de San Isidoro se tocan muy por encima y parafraseando, en la mayor parte de las ocasiones, a Plinio.

18 Recordemos, entre las más famosas, la Cruz de Lotario (ca. 985-991) con un gran camafeo central del emperador Augusto, o el cuenco de ágata estriada, datable hacia el siglo II a. C., que el abad Suger hizo montar en la duodécima centuria con plata sobredorada y decorar con filigranas y piedras preciosas para obtener un magnífico cáliz.

19 H. SCHLUNK, *Las cruces de Oviedo. El culto de la Vera Cruz en el reino asturiano*, Oviedo, 1985, pp. 24-25.

20 Para el caso hispano véase J. M. BLÁZQUEZ, "Fuentes literarias griegas ..., op. cit., pp. 117-150.

21 L. B. HUNT, "The oldest metallurgical Handbook. Recipes of a fourth century Goldsmith", *Gold Bulletin*, 9.1 (1976), pp. 24-31.

22 G. AGRICOLAE, *De re metallica*, Basilea, 1556; J. de ARPHE Y VILLAFANE, *Quilator de la plata, oro y piedras*, Valladolid, 1572.

El monje Teófilo en *De diversis artibus*, escrito entre 1120 y 1140, dedica todo el Tercer Libro a las artes del metal, demostrando un conocimiento tan profundo y directo de las técnicas empleadas que se ha querido identificar con un orfebre y, concretamente, con el alemán Roger de Helmarhausen.

El trabajo de los metales preciosos incluye una serie de procedimientos técnicos que comienzan a desarrollarse a partir del momento en que se obtiene el material en bruto en la naturaleza. El primer paso consistía en comprobar la pureza del metal para, a continuación, proceder a su refinado y posterior fusión, con lo que el orfebre obtenía el metal deseado para comenzar a labrar la pieza que le hubiera sido encomendada.

La comprobación de la pureza del metal podía llevarse a cabo mediante el toque con una piedra especial, por ensayo al fuego o midiendo su densidad. A continuación, si la pureza del metal precioso no era suficiente, tenía que ser refinado; cuando las impurezas eran metales básicos, se hacía mediante copelación, pero la mezcla de oro y plata solo puede ser separada por partición. Teófilo describe dos métodos diferentes para ello, según se utilice sal o sulfuro, aunque las evidencias arqueológicas sólo responden al proceso realizado con sal: hojas finas de la mezcla oro-plata se colocaban dentro de un recipiente cerámico sellado con una pasta que contenía sal común y se calentaba; la sal atacaba a la plata y la separaba del oro, que no se veía afectado²³.

El paso siguiente consistía en fundir el metal, ya refinado, en un crisol e, inmediatamente, verterlo en un molde para hacer lingotes.

Estas operaciones, que solo se conocían a través de las descripciones de los tratados o a partir de los productos ya elaborados, han empezado a ser confirmadas en la última década, gracias a excavaciones, llevadas a cabo principalmente en Inglaterra, que han sacado a la luz algunos instrumentos utilizados para que el metal adquiriera la composición adecuada y el orfebre pudiera comenzar a dar forma a la pieza²⁴.

A partir de ese momento comenzaba el laminado y pulido de las planchas que iban a servir de base de la estructura; el cincelado y repujado para

23 THEOPHILUS, *On Divers Arts*, ed. de Hawthorne & Smith, London, 1979, cap. 70. J. BAYLEY, "Precious metal working in Anglo-Saxon England", en *Outils et ateliers d'orfèvres des temps anciens*, Saint-Germain-en-Laye, 1993, pp. 137-140, describe los testimonios arqueológicos que confirman el proceso.

24 J. BAYLEY, "Precious metal working in Anglo-Saxon England", pp. 137-140.

dar volumen y marcar las formas de las diferentes figuras; grabado, nielado, damasquinado, etcétera, para dibujar y resaltar elementos ornamentales y figurativos; cortado, bruñido y enrasado para ajustar tabicados e incrustaciones; embutido de molduras para engastes, y algunas otras labores como el dorado, el calado, la filigrana o el granulado que forman parte de la decoración de las piezas²⁵.

LOS ORFEBRES

Tenemos muy pocas fuentes de información para conocer la formación de los orfebres y la organización de su trabajo en la Alta Edad Media. Algunos plateros y bronceístas, sabedores de la admiración que causaban sus obras, dejaron sobre ellas testimonio epigráfico de su autoría²⁶; sin embargo, como ocurre en el resto de las artes, el anonimato del artífice era más frecuente que el de la persona que encargaba el trabajo, que se prestigiaba a través del valor de la obra y se erigía en auténtico protagonista. Por otro lado, la inmensa mayoría de las piezas que se mencionan en los documentos, y cuyo análisis podría arrojar conclusiones sobre el artista, han desaparecido.

El taller de un orfebre debía ser un lugar que reuniera las condiciones y herramientas adecuadas para el desarrollo de los distintos procesos de trabajo de las piezas. En la *Vita Eligii episcopi noviomagensis*, escrita antes del año 683, se hace una descripción del trabajo de San Eloy y se puede advertir la presencia en su taller de orfebres de origen germánico y latino, así como su distinta condición de libres o esclavos²⁷. El monje Teófilo habla de la necesidad de abrir ventanas, de las características y ubicación más idónea para la mesa de trabajo y para el horno²⁸.

25 Para la descripción de cada una de estas técnicas pueden consultarse M. LEVA PISTOI, "Los metales", en *Las técnicas artísticas*, coord. Por C. Maltese, Madrid, 1980, 163-185, y A. FERNÁNDEZ, R. MUNOY Y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid, 1984, pp. 66-83.

26 La expresión "X me fecit" es, como en el mundo antiguo, la que aparece con mayor frecuencia, pero en algunos casos se añaden frases que alaban el trabajo e, incluso, representaciones del propio artista. Vid. J. LECLERCQ-MARX, "Signatures iconiques et graphiques d'orfèvres dans le Haut Moyen Âge. Une première approche", *Gazette des Beaux-Arts*, enero de 2001, pp. 1-15.

27 Cifr. J. YARZA et al., *Arte Medieval I. Alta Edad Media y Bizancio*, en "Fuentes y documentos para la Historia del Arte", vol. II, Barcelona, 1982, pp. 115-116.

28 Hawthorne y Smith en la edición de THEOPHILUS, *On Divers Arts*, p. 82, han recreado gráficamente la descripción.

A partir del siglo XII, el crecimiento y consolidación de los burgos permite que los plateros, como el resto de los artesanos, se asienten en una ciudad y que ésta se convierta en residencia habitual y lugar de trabajo, aunque se desplacen en ocasiones a otros puntos para realizar determinados encargos. Pero durante la Alta Edad Media, en que la movilidad de los artífices era mayor, lo habitual era que los grandes centros monásticos reservaran alguna dependencia para el trabajo de los artesanos y que los clientes importantes, ya fueran eclesiásticos o laicos, les habilitaran una estancia en la que pudieran labrar las piezas que se les habían encomendado. Testimonio de ello es el plano del siglo IX de la abadía de Saint-Gall, en el que aparecen señalados los talleres de los orfebres (*aurífiles*), junto a los de los herreros (*fabril ferramentor*) y bataneros (*fullones*). No queda constancia en España de ningún taller de orfebrería monástico, aún cuando sabemos que, al menos, en santo Domingo de Silos hubo uno especializado en el trabajo de metal con esmaltes.

En cuanto al patronazgo de la monarquía hispana, es conocido el caso de Alfonso III el Magno, sobre el que volveremos más adelante, quien parece que instaló a los artífices de la Cruz de la Victoria en el castillo de Gozón. Incluso en la Baja Edad Media existen ejemplos de esta costumbre de alojar a los plateros en la residencia de sus clientes. Así, cuando el argentero aragonés Jaime de Villanova fue a trabajar para la reina Blanca de Navarra, montó taller en el castillo de Tudela, en la cámara sobre la capilla²⁹.

En la Hispania visigoda se desarrolló un gran arte aúlico que hubo de estar vinculado a talleres oficiales de la corte de Toledo. Los tesoros de Guarrazar y Torredonjimeno son los mejores ejemplos. Los primeros estudios que hicieron de ellos Lasteyrie y Amador de los Ríos crearon un mito en torno a la sencillez y mediocridad de las técnicas empleadas por los orfebres visigodos. En la historiografía actual se ha superado esa visión subjetiva; los objetos de Guarrazar, así como los conservados más fragmentariamente de Torredonjimeno, pueden calificarse desde el punto de vista estructural como complejos, especialmente la magnífica corona de Recesvinto y su cruz. Implican el dominio de un buen número de técnicas especializadas que, por otra parte, formaban parte del acerbo cultural de la cuenca mediterránea: laminado, repujado, cincelado, bruñido, tabicado e incrustación, así como el trabajo de hilos de sujeción y ornamentales, charnelas y anillas, el montaje y solda-

29 Recogido por J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, "Artistas de la Corona de Aragón al servicio de Carlos II (1349-1387) y Carlos III (1387-1425) de Navarra", en *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó*, Lérida, 1998, pp. 241-258, especialmente, 255.

dura de los distintos elementos estructurales y decorativos a su base, el ajuste de cabujones y el pulido final de la superficie³⁰. Por lo tanto, los orfebres que los llevaron a cabo eran profesionales con una importante preparación y destreza.

También las coronas de estructura calada presentan cierta complejidad técnica. En ellas, los engastes de los cabujones, unidos por una retícula, constituyen a un tiempo el elemento ornamental y la base estructural de la pieza. Lo mismo se puede decir de las cruces, entre las que destaca la que pende de la corona de Recesvinto, una estructura compuesta por treinta y cinco piezas independientes soldadas entre sí y con engastes de estructura abierta, que permiten la iluminación de los zafiros por los cuatro lados. El trabajo de cincelado e incrustación de los dos brazos pertenecientes a una gran cruz procesional, que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional, permite establecer una relación con la corona del citado monarca.

El resto de pequeñas cruces que penden de algunas coronas remiten a procesos más sencillos de utilización de bases laminares a las que se superponen los cabujones y nácares engastados.

En estos conjuntos del siglo VII se aprecia con claridad el bizantinismo que caracteriza al último período del arte visigodo en España, del mismo modo que en las centurias anteriores había estado marcado por aportes hispano-romanos y germánicos. En especial, la factura de la corona de Recesvinto y de la cruz que pende de ella, así como su riqueza decorativa y refinamiento técnico, han propiciado que estas piezas se consideren como una producción típica de un taller bizantino³¹.

No hay duda de que hubo importación de piezas de Bizancio, como anteriormente se habían importado objetos germánicos y coptos. Sin embargo, también es cierto que se crearon en la Península talleres especializados que copiaron los modelos llegados de fuera, adaptándolos en algunas ocasiones a la tradición o los gustos hispanovisigodos³². Los últimos estudios sobre el tesoro de

30 El análisis metalográfico de la corona de Recesvinto ha permitido determinar el procedimiento utilizado para la fabricación de los hilos, que se ajusta al sistema “en hueco” empleado desde tiempos prehistóricos en toda la cuenca del Mediterráneo. Consiste en cortar una tira de fina lámina de oro que se torsiona sobre sí misma y, para homogeneizar su sección, se rueda sobre una superficie horizontal (A. PEREA e I. MONTERO, “Guarrazar: aproximación al tesoro y primeros análisis”, *Boletín de Arqueología Medieval* 11 (1997), pp. 237-247).

31 G. RIPOLL, “Les arts du metal”, *Dossiers Histoire et Archeologie*, 108 (1986), pp. 58-65.

32 *Ibidem*, p. 60.

Guarrazar apuntan la existencia de un primer taller, al que pertenecería la corona de chapa simple conservada en el Museo de Cluny, y de un segundo taller, heredero del anterior, en el que se fabricó, entre otras, la magnífica corona de Recesvinto. Para ella, el orfebre tomó como modelo la cruz procesional cuyos brazos se custodian en el Museo Arqueológico Nacional, pero que pudo haber sido labrada bastante antes de su traslado a Toledo, tal vez en algún taller italiano del siglo VI. Por su parte, la cruz colgante asociada a la corona de Recesvinto, debió encargarse a un artista de prestigio, quizá de origen bizantino, que se instalaría en el taller y colaboraría con el orfebre titular³³.

Junto a estos talleres de carácter aúlico existieron otros más provincianos, como el que llevó a cabo las piezas pertenecientes al tesoro de Villafáfila. Un estudio del mismo revela que los aspectos tecnológicos de las cruces son muy sencillos y su ejecución puede considerarse incluso torpe³⁴. El orfebre partía de una bellota de metal que laminaba a martillo o con ayuda de rodillos, pero las grietas existentes indican que en ese proceso el platero superó el límite de resistencia del metal³⁵. Una vez que obtuvo la lámina del grosor deseado, la recortó a tijera según un diseño dibujado sobre la superficie de la misma y sujetó las bagas de suspensión por soldadura en frío, martilleando el metal. La sencillez del proceso y la torpeza en la ejecución indican la existencia de un taller local en el que trabajaban artesanos poco expertos.

Otros talleres de orfebrería visigoda sabemos que se establecieron entre los valles del Duero y el Tajo y en León³⁶.

Si los datos sobre los orfebres visigodos y sus condiciones de trabajo han aumentado considerablemente gracias a los análisis arqueometalúrgicos realizados en los últimos años, no sucede lo mismo con aquéllos que sirvieron a la monarquía asturiana³⁷.

33 A. PEREA, "De los talleres y los orfebres", en *El tesoro visigodo de Guarrazar*, pp. 123-200.

34 S. ROVIRA, S. CONSUEGRA e I. MONTERO, "Estudio arqueometalúrgico del Tesorillo de Villafáfila", p. 213.

35 Después de cada estirado severo el oro se endurece y se hace quebradizo. Para devolverle sus cualidades mecánicas originarias y trabajar sin riesgo de rotura, es necesario calentarlo hasta la temperatura de recristalización. *Ibídem*, p. 213.

36 G. RIPOLL, "Les arts du metal", *Dossiers Histoire et Archeologie* 108 (1986), pp. 58-65, y P. de PALOL, *Bronces hispanovisigodos de origen mediterráneo. I. Jarritos y patenas litúrgicos*, Barcelona, 1950, pp. 159-162.

37 Una síntesis sobre el significado y la evolución del tesoro de la Cámara Santa bajo la monarquía asturiana puede consultarse en P. GARCÍA CUETOS, "Los reyes de Asturias. La Cámara Santa de la catedral de Oviedo", en *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, Madrid, 2001, pp. 205-214.

No cabe duda de que Alfonso II eligió a los mejores artífices que tuvo a su disposición para que labraran la Cruz de los Ángeles (808) y que los llamaría a Oviedo, en donde les entregaría oro y piedras de su propio tesoro y les asignaría un lugar apropiado para que pudieran trabajar, tal vez, como apunta Schlunk, en la propia fortaleza de Gozón en donde se hizo más tarde la Cruz de la Victoria³⁸.

Del aprecio de la obra y, a través de ella, de sus creadores, nos da una idea la legendaria narración que se recoge en la *Historia Silense*. Según el texto redactado hacia 1115, los artífices, que se presentaron como peregrinos, eran en realidad ángeles; labraron la cruz en muy poco tiempo, mientras el rey desayunaba, y, al tiempo que los supuestos orfebres celestiales habían desaparecido, el interior del edificio refulgía como si estuviera construido con la claridad del sol³⁹.

La belleza y singularidad de esta cruz, de las que se hace eco la propia inscripción de su reverso al calificarla como “*esta obra perfecta*”, se justifican adscribiendo su realización a seres sobrenaturales. No podemos evitar la referencia a un texto de la Antigüedad clásica que sirve como antecedente en este tipo de valoración. En *La Iliada*, Homero hace interesantes descripciones de objetos metálicos en las que alude a una producción artesanal digna de ser comentada; en especial se detiene en los escudos y corazas de Agamenón y de Aquiles. En esos fragmentos, la idea de lo bello se une a lo rico, lo reluciente, lo útil y lo adecuado a su función. Y cuando el autor griego pasa a comentar la decoración dice: “*Hefesto grabó bellas escenas artísticas: el mar, el cielo, la tierra...*”, es decir, la perfección de la obra se explica porque había sido labrada por un dios⁴⁰.

La personalidad del artífice de la Cruz de los Ángeles únicamente puede ser valorada a través de la propia obra, en la que técnicamente se aúnan un trabajo de filigrana que cubre la superficie del anverso, de un modo tan singular que solo encuentra paralelo en alguna pieza italiana de fuerte sabor bizantino, y piedras engastadas en cabujones cuya forma es conocida desde

38 SCHLUNK, H., *Las cruces de Oviedo. El culto de la Vera Cruz en el reino asturiano*, pp. 12 y ss.

39 *Historia Silense*, edición de J. Pérez de Urbel y A. González Ruiz-Zorrilla, Madrid, 1959, pp. 139-140.

40 HOMERO, *La Iliada*, Madrid, 1976, Libros XI y XVIII-XX.

la Baja Antigüedad⁴¹. Estos chatones aparecen ordenados como el cinco de dados, en una disposición frecuente en piezas de orfebrería tanto del Oriente como del Occidente cristiano y de la que el ejemplo geográficamente más próximo es la corona visigoda de Recesvinto.

Entre las obras que Alfonso III el Magno patrocinó para ofrecerlas a las iglesias del reino, destaca la Cruz de la Victoria cuya inscripción, además de aportar la fecha de dedicación, 908, refiere el lugar en el que se realizó el trabajo, el castillo de Gozón⁴². Quienquiera que fuera su artífice, mantenía una estrecha conexión con el reino franco y marcó un nuevo hito en la evolución de la orfebrería hispana.

Es, como la de los Ángeles, una cruz con alma de madera recubierta por láminas de oro y guarnecida con piedras preciosas. Sin embargo, utiliza diferentes procedimientos técnicos. Las espirales de hilo de oro que rodean la franja central de los brazos parecen una aportación local, pero el resto de los elementos, tales como la decoración vegetal a base de almandines y pasta vítrea, los distintos tipos de engastes para la pedrería o el peculiar trabajo de filigrana que decora el medallón del reverso, aunque encuentran en algún caso prototipos bizantinos, remiten casi siempre a obras carolingias⁴³. En la Cruz de las Ardenas (ca. 830), en la patena y el libro de oraciones de Carlos el Calvo (+877), y, sobre todo, en la cubierta del libro de Saint Emmeram, realizada hacia el 870, se repite el mismo repertorio ornamental. Lo mismo que ocurrió en otros campos artísticos, la orfebrería del reino astur estableció vínculos directos con talleres ultrapirenaicos, aún cuando las piezas se realizasen bajo la supervisión directa del monarca.

Que Alfonso III no se nutría de un solo maestro o taller, parece evidente cuando comparamos la Cruz de la Victoria, con toda su complejidad técnica y sus recursos ornamentales, con la arqueta de la catedral de Astorga (ca. 909) en la que, mediante el repujado, se obtiene un lenguaje expresivo de figuras toscas propio, como ha señalado el profesor Bango Torviso, de la tra-

41 SCHLUNK, H., *Las cruces de Oviedo. El culto de la Vera Cruz en el reino asturiano*, pp. 16-18, señala que la técnica de la filigrana fue desvirtuada en la restauración de 1942.

42 Se conservan también el Arca relicario de la catedral de Astorga y la Cruz que donó a la iglesia de Santiago de Compostela.

43 Una descripción detallada de cada uno de estos elementos se encuentra en H. SCHLUNK, *Las cruces de Oviedo. El culto de la Vera Cruz en el reino asturiano*, pp. 30-35.

dición hispanovisigoda⁴⁴. ¿Quiere eso decir que el autor de la primera obra solo trabajó temporalmente para el rey Magno, tal vez porque se trataba de un artista extranjero que pasó fugazmente por Oviedo ante el requerimiento del monarca? El cambio con que impulsa la orfebrería hispana, ¿es fruto de un origen o formación foránea? Podemos suponer que sí, porque debemos pensar que, en cualquier caso, Alfonso III también recurriría a un artífice de élite para el encargo de la arqueta que iba a ofrecer a la iglesia mayor astorgana y, sin embargo, las características técnicas y estilísticas de la obra son muy diferentes.

En los siglos del románico sigue siendo muy escueta la información sobre los artífices. Es evidente que la relación política y cultural de los reinos hispanos con Francia y Centroeuropa tiene su reflejo en la internacionalización de las formas y que la región renano-mosana se configura como un foco de primer orden en la creación orfebre. Desde allí probablemente llegaron obras como el *lignum crucis* de la catedral de Astorga. En este orden de cosas, no debe extrañar que en la platería hispana de los siglos XI y XII se advierta la influencia de la Europa otoniana y románica, lo que no quiere decir que necesariamente las mejores obras hayan sido realizadas por artistas extranjeros.

Son bastante numerosas las noticias sobre donaciones de piezas ricas, pero no se ha conservado prácticamente nada de lo referido en la documentación⁴⁵. Entre los objetos debidos a la munificencia regia, han llegado hasta nuestros días el arca donada al monasterio de San Isidoro (d. 1063), entonces de San Juan y San Pelayo, por sus bienhechores Fernando I y Sancha, y el Arca Santa (ca. 1075) ofrecida por Alfonso VI y su hermana doña Urraca a la catedral de Oviedo. Son obras muy próximas en el tiempo; en ambas se recoge el nuevo concepto figurativo propio del románico pero, sin embargo, se diferencian en técnica y estilo. Mientras la primera denuncia en sus cabezas en altorrelieve una relación directa con las puertas y columnas de San Miguel de Hildesheim, en la segunda destaca un trabajo de repujado con

44 I. BANGO, *La Edad Media. De la tradición hispanogoda al románico*, Madrid, 1989, p. 172.

45 Una relación de frontales de oro, arquetas, cruces, cálices y otras piezas románicas de metales ricos, perdidas o conservadas dentro y fuera de España, puede consultarse en J. HERNÁNDEZ PERERA, "La orfebrería y las artes suntuarias en la España románica", en *Ciclo de conferencias sobre el románico y el Camino de Santiago*, Palencia, 1983, pp. 67 y ss., especialmente 70-74.

profundidad constante y de grabado para las escenas de la tapa. Los elementos de procedencia otoniana se mezclan en ambos trabajos con otros de raigambre propiamente hispana, especialmente la inscripción cúfica estrictamente decorativa del marco del Arca Santa o la utilización, entre otros, del arco de herradura en la de San Isidoro, aspectos que delatan bien un origen local para los autores, bien en el caso del arca isidoriana un orfebre formado en la órbita de los fundidores de Hildesheim o, como ha insinuado recientemente Bango Torviso, próximo al círculo del maestro del *antependium* de Basilea, pero que ha sufrido un proceso de aculturación tras su estancia en España⁴⁶.

Testimonio de la presencia de artífices alemanes en España puede ser el epígrafe de un desaparecido *antependium* de oro de Santa María de Nájera, en donde, excepcionalmente, se cita al autor de la obra, un tal Almanius⁴⁷. La donante, la reina Estefanía de Navarra, era familia de la anteriormente citada Sancha de León, lo que permite incidir en la presencia de influjos o artistas germanos en la Real Colegiata de San Isidoro. Otros nombres de procedencia extranjera son los de Paian y Wilelmus, orfebres relacionados con la catedral de Salamanca en la segunda mitad del siglo XII. Pero Pedro Peláez, Pedro Martínez, Arias Pérez, Fernán Pérez, y otros muchos que aparecen citados en la documentación, son exponente de la actividad de los plateros hispanos⁴⁸. Desgraciadamente no son para nosotros más que nombres.

46 I. BANGO TORVISO, "Relicario de San Isidoro", en *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, Madrid, 2001, pp. 228-229.

47 El antependium fue donado por la reina Estefanía en 1056. Su inscripción rezaba: "*Scilicet Almanius decus artificis venerandi*". Recogido por I. BANGO, *La Edad Media. De la tradición hispanogoda al románico*, p. 174.

48 S. ALCOLEA GIL, *Artes decorativas en la España cristiana (siglos XI-XIX)*, en "*Ars Hispaniae*" XX, Madrid, 1958, pp. 119-120.

CONTRIBUCIÓN SOBRE EL CONOCIMIENTO DE LA PLATERÍA OAXAQUEÑA

YAYOI KAWAMURA

Universidad de Oviedo

En la localidad lucense de Ribadeo, en la desembocadura del río Eo, se encuentra un interesante lote de objetos de plata oaxaqueña, donado por Francisco Cantón Cascos y Villarnea. Se conservan actualmente estas piezas en dos lugares: el templo parroquial de Santa María del Campo y el convento de Santa Clara. Se trata de tres cálices, seis candeleros, dos ciriales y una bandeja para vinajeras, de los cuales dos cálices y la bandeja se hallan en manos de las clarisas.

La procedencia se identifica por la marca de la localidad oaxaqueña que aparece en la mayoría de las piezas, y en todas se lee la inscripción alusiva al donante arriba mencionado. Teniendo en cuenta el escaso conocimiento sobre la platería de Oaxaca, estos ejemplares constituyen un buen punto de partido para entender el estilo cultivado y el nivel alcanzado en los talleres de dicha localidad. El presente estudio basado en el análisis de las muestras y la localización de unos documentos revela la datación de estos objetos en la década de 1730.

MARCA DE LA LOCALIDAD

La marca de localidad se encuentra sola sin estar acompañada de las de artífice, ensayador ni fiscal, hecho normal en muchas ciudades novohispanas aún en el siglo XVIII como Guadalajara, San Luis de Potosí, Zacatecas, Querétaro, etc. como indica el estudio de Esteras Martín¹, y la misma situación muestra otra pieza encontrada por nosotros en Asturias². La marca consta de una O montada con un rostro varonil de perfil, flanqueada por un par de columnas de Hércules y todo ello coronado. La marca corresponde a la de Oaxaca en el siglo XVIII, por la aparición del rostro varonil en lugar de un león rampante, que correspondería a la centuria anterior.

DONACIÓN DE LAS PIEZAS

La vía más lógica para situar al donante en un momento exacto de la historia sería la búsqueda de la información relativa a la donación en el libro de fábrica de la parroquia. Sin embargo, en el presente caso el libro de fábrica de Ribadeo ofrece una laguna de más de un siglo entre 1734 y 1845³. Antes de 1734 no se encuentra ninguna alusión a la donación. En el inventario de las alhajas del templo realizado en 1719 tampoco figura ninguna obra de las que ahora investigamos⁴. Este hecho sitúa la fecha de la entrega de esta dádiva posterior a 1734.

A pesar de esta falta documental, sí se hallan documentos relativos a los padres del donante, partidas de defunción, que revelan más datos relativos a sus testamentos que han posibilitado localizar las escrituras testamentarias, y así obtener más información sobre su familia, sobre el donante y la fecha del legado⁵.

1 ESTERAS MARTÍN, Cristina, *Marcas de platería hispanoamericana. Siglos XVI-XX*, Madrid, Ediciones Tuero, 1992.

2 KAWAMURA, Yayoi, «Platería barroca de Hispanoamérica en Asturias», *Actas del VII Congreso del CEHA (Cáceres, 1990)*, Mérida, Editora Regional, 1992, tomo I, pp. 263-267.

3 En el Archivo Diocesano de Mondoñedo (ADM) se conservan el primer tomo que abarca los años 1664-1733 y el segundo que se inicia en 1846.

4 ADM, Libro de fábrica de Ribadeo, 1º tomo (1664-1733), ff. 238r.-241v.; Inventario de las alhajas de la fábrica fechado el 4 de agosto de 1719.

5 Dominga Fernández Villarnea, madre del donante, fallece el 16 de enero de 1747. En el libro de defunción, el párroco hace un resumen de su testamento precisando, aparte de todo lo relativo al funeral y misas, los herederos y su situación, que extiende hasta cuatro páginas, algo inusual. Allí figura el nombre de su hijo Francisco, residente en el Reino de Nueva España, ciudad

Los padres del donante, Francisco Fernández Cantón y Cascos y Dominga Fernández Villaranea, testan de modo conjunto ante escribano el 29 de mayo de 1742⁶. Precisan los detalles del entierro, funerales, misas, ofrendas y limosnas, y declaran tener como heredero un hijo Francisco, casado en la ciudad de Oaxaca, Nueva España. A continuación hace referencia al envío del dinero que mandó Francisco para ellos de 300 pesos, a 15 reales de vellón cada uno, para su hermana María, casada y difunta, de 200 pesos, y para Bernarda, hija natural que tuvo Francisco antes de marcharse a las Indias que criaron ellos en su casa, de 300 pesos como ayuda para tomar el estado matrimonial. Los padres precisan que como su hija María había casado con Domingo López de Mernies con una dote de 800 ducados, pero había muerto antes del envío del dinero, entregaron los 200 pesos a su yerno como partida de su nieta, hija de María y Domingo. En cuanto a Bernarda, declaran que contrajo matrimonio con dichos 300 pesos remitidos y más capital que pusieron ellos como dote.

Es muy razonable pensar que los objetos de plata hoy conservados en Ribadeo se remitieron de Nueva España al mismo tiempo que el dinero arriba referido, un total de ochocientos pesos (doce mil reales). Por el riesgo que suponía el envío de dinero y plata para lo cual tenía que encontrar a una persona de mucha confianza, entendemos que fue una decisión importante que tomó el donante por una vez. Además sabemos a través del codicilo de los padres en 1747⁷ que en esa fecha Francisco no se encontraba ya en Oaxaca, sino en «la ciudad de Teucatan de las Grandas», que podría corresponder a Tehuacán. Este hecho corrobora la hipótesis del envío de la plata junto con el dinero. Por lo que las piezas de plata, objeto de nuestro estudio, llegaron antes de 1742.

En el momento de testar los padres del donante, ellos se encontraban en buen estado físico, «en pie, fuera de cama» y «sin padecer al presente enfermedad». Por lo que no se trata de un testamento escrito en última hora,

de Teucatan (sería Tehuacán). (ADM, Libro de defunción, tomo II: 1695-1747, ff. 231r.-232v.) En cuanto al padre, Francisco Fernández Cantón y Cascos, fallece el 20 de diciembre de 1762, y en la nota de su defunción también se hace referencia a su hijo Francisco, que vive en Nueva España. (ADM, Libro de defunción, tomo III: 1747-1781, ff. 206v.-207v.)

6 AHPLu, Protocolo Notarial de Ribadeo, L. 01927-03, ff. 45r.-49r.; Escribano Fernando Carnerero, «Testamento de don Francisco Fernández Cantón y Cascos y su muger» (29 de mayo de 1742). Dicho testamento fue ligeramente modificado a través del codicilo ante el mismo escribano fechado el 10 de enero de 1747. (AHPLu, P. N., L. 01936-01, ff. 6r.-7r.)

7 Vid. *supra* nº 6.

que era lo más habitual en esas fechas. Entonces ¿qué sería lo que motivó testar? ¿Simplemente por su «abanzada edad» como declaran ellos? Pudo haber, una vez recibidas y entregadas las distintas partidas de dinero a sus destinatarios como indicaba su hijo Francisco, la voluntad de querer reflejar documentalmente el destino del dinero remitido con la intención sobre todo de reconocer y proteger a sus dos nietas como herederos. Todo ello nos hace pensar que la llegada de la plata de Oaxaca había sucedido no hacía mucho tiempo. Efectivamente dos años antes del testamento matrimonial, se fecha la escritura de la dote de Bernarda, hija natural de Francisco, en la que el abuelo declara entregarle los 300 pesos que tiene en su poder por remesa desde las Indias de su hijo Francisco⁸.

Podríamos reconstruir la vida del donante Francisco Cantón y Cascos Villarmea; nacería en torno a 1700 y tuvo una hija natural tal vez antes de sus veinte años como fruto de una pasión de juventud, y por esas fechas marchó a América, alrededor de 1720. Allí contrajo matrimonio, pero volvió una vez a Ribadeo y en dicha ocasión trajo su hija a la casa de sus padres para que la acogieran –tal vez para poder casarse su madre con otro⁹–, y cuando su hija natural llegaba a una edad de contraer matrimonio envió el dinero, hecho que probablemente sucedió un poco antes de 1740, fecha del matrimonio de su hija Bernarda. El donante alcanzaría una edad entre 35 y 40 años con un éxito económico en tierras novohispanas, capaz de enviar esas recompensas económicas a su familia, y aprovecha la ocasión para enviar unos objetos de plata para las instituciones religiosas de Ribadeo siguiendo la costumbre generalizada. Por lo que podemos precisar la datación de estos objetos de plata en torno a 1735.

El motivo de la migración de Francisco Cantón y Cascos Villarmea no fue el hambre. Su padre Francisco Fernández Cantón y Cascos era armador de barcos, y debió de poseer varios navíos. En ocasión del matrimonio de su nieta Bernarda, envía como dote una tercera parte de un barco nuevo, compartido con su otro yerno y otro socio. En su último testamento fechado en 1761 declara «haber sido ynteresado en el armamento de la enbarcación

8 AHPLu, P. N. de Ribadeo, L. 01921-08, ff. 186r.-187r. Escribano Fernando Carnerero, «Dote de don Francisco Cantón, la viuda de don Pablo Domínguez, don Pedro Zembranos y su muger a favor de don Joseph Domínguez y doña Bernarda Alvarez su muger» (14 de junio de 1740).

9 Sabemos que ella contrajo matrimonio, y junto con su marido compareció en el momento de la escritura de la dote de Bernarda. *Vid. supra* nº 8.

nombrada la barquilla Nra. Sra. de la Portería y Animas, que hizo algunas presas»¹⁰. Durante algunos años fue teniente cónsul de Francia en Ribadeo para gestionar los problemas relacionados con los barcos franceses que arribaban al puerto de Ribadeo¹¹. Compró varias heredades y construyó su propia casa junto a la ría¹². Recogió a su nieta y le dio educación y dote. Mandó celebrar un número importante de misas, cuatrocientos veinte, a su fallecimiento y fundó cuatro misas anuales perpetuamente hipotecando sus bienes. Por lo que el perfil del hijo se escapa del típico modelo de emigrantes gallegos a América de origen rural lleno de pobreza, sino más bien un heredero de esa vocación mareante del padre y de los hijos de Ribadeo, que un día quiso marchar con ese espíritu inquieto y aventurero a tierras americanas.

ANÁLISIS DE LAS OBRAS

De los tres cálices que se hallan, dos presentan un aspecto idéntico, siendo el tercero de tamaño ligeramente menor con mínima variación en el pie. Los dos iguales (lám. 1) llevan la inscripción siguiente en el borde del pie: *Este Calix lo dio Don Francisco Canton Cascos y Villarmea*. Mide 22,4 cm. de alto, 14 cm. de diámetro pie y 7,6 cm. de diámetro boca.

La pieza muestra una estructura octogonal que se mantiene desde el pie hasta el cuello sin que afecte a la copa. El pie se inicia con un ancho basamento octogonal liso y eleva su altura formando dos grandes borceles igualmente octogonales. Los borceles están ricamente decorados con motivos vegetales y florales enlazados de carácter naturalista que cuelgan de arriba abajo dentro de un ordenamiento racional y simétrico. El astil presenta un eje octogonal en el que se encuentran tres nudos; el inferior de manzana aplastada decorado con hojas vegetales, el central más grande casi esférico ornamentado con ramitos florales colgados y el superior en forma de cazoleta acompañada de hojas vegetales que termina en una superficie horizontal lisa. La copa es proporcionada en su altura y anchura respecto a la pieza total, con una gradual conicidad

10 AHPLu, P. N. de Ribadeo, L. 01953-02, ff. 125r.-126v. Escribano Luis Joseph Fernández Cordido, «Testamento de don Francisco Fernández Cantón y Cascos» (9 de diciembre de 1761).

11 Por llevar el cargo de teniente cónsul, se involucra en un pleito relacionado con un remate público de una embarcación francesa averiada en Ribadeo. (AHPLu, P. N. de Ribadeo, L. 01939-6, ff. 62 y 69. Escribano Fernando Carnerero, 8 y 15 de mayo de 1738.)

12 El testamento de 1742 (*Vid. supra* nº 6). AHPLu, P. N. de Ribadeo, L. 01939-6, f. 41 (12 de mayo de 1737); L. 01923-05, f. 128 (13 de junio de 1739).



Lámina 1. *Cáliz, plata sobredorado, taller de Oaxaca, década de 1730 (Ribadeo, Lugo).*

hacia la boca. La subcopa, calada, cubre más de un tercio de altura adaptando su forma a la de la copa. Ocho motivos vegetales enlazados crecen desde abajo hasta la arandela gallonada que remata la subcopa.

La pieza está hecha de plata sobredorada, y la factura de los trabajos repujados y calados es buena y precisa, hallándose en buen estado de conservación.

El tercer cáliz mide 21,5 cm. de alto, 13,2 cm. de diámetro pie y 7,1 cm. de diámetro boca. La única variación se encuentra en el pie, que, en lugar de dos boteles, consta de un bocel y un troncocónico.

El cáliz de estructura octogonal es considerado como la forma más representativa de los talleres de la Ciudad de México, que alcanza su mejor expresión en la segunda mitad del siglo XVIII. Sin embargo, el octógono es una forma observada en distintas localidades virreinales americanas desde el principio del siglo. El cáliz de oro de la Colegiata de Pravia (Asturias), datado en los primeros años del mismo siglo, procedente de Alto Perú, muestra una clara estructura octogonal combinada con el perfil quebrado¹³. Las piezas guatemaltecas del segundo cuarto del siglo XVIII conservadas en Lesaca, Narvarte, Solana y Arráyo (Navarra)¹⁴, muestran un basamento octogonal plano como estos cálices de Ribadeo. Solo observando el pie octogonal con boteles, nuestros ejemplares tienen una clara similitud con el cáliz procedente de la catedral de México¹⁵ o el de Alcoz¹⁶.

Mientras tanto, a pesar de la coincidente forma octogonal, los cálices salidos de los obradores de México desde el segundo cuarto del siglo demuestran la preferencia de la forma de pera invertida como nudo principal como suceden en los antedichos ejemplos de la catedral de México o de Alcoz, o el de Bacáicoa, en el que se aprecia una curiosa cohabitación de un gollete cilíndrico y un nudo de perfil sinuoso. Otra gran diferencia que se observa entre estas muestras oaxaqueñas y las mexicanas radica en la forma de la subcopa. Igualmente desde el segundo cuarto del siglo los talleres de la Ciudad de México, a parte del nudo de pera invertida, utilizan una subcopa bulbosa que resalta notoriamente diferente de la forma de la copa, fenómeno no observado en nuestros ejemplares de Oaxaca.

13 KAWAMURA, Yayoi, «Colegiata de Pravia: Magnificencia de las alhajas de procedencia virreinal peruana», *Archivo Español de Arte*, Madrid, CSIC (en prensa).

14 HEREDIA MORENO, M^a Carmen, ORBE SIVATTE, Mercedes y ORBE SIVATTE, Asunción, *Arte hispanoamericano en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1992 pp. 135-151.

15 ESTERAS MARTÍN, Cristina (curadora), *El Arte de la platería mexicana. 500 años*, México, Fundación Cultural Televisa, 1989, pp. 272-273, catálogo n^o 73.

16 HEREDIA MORENO, M. C. et al, *op. cit.*, p. 79, catálogo n^o 34.

Después de analizar estas diferencias con la platería mexicana, la semejanza la deberíamos de buscar en la platería guatemalteca, como hemos indicado antes. Aparte de la forma del basamento octogonal, la predilección del uso de varios nudos esféricos aplastados o cazoletas se aprecia claramente en esta zona más al sur de Mesoamérica.

Aunque actualmente dos de estos cálices se hallan en el templo parroquial, siendo los dos de hechura casi idéntica, no descartamos la posibilidad de que uno estuviera destinado al desaparecido convento de San Francisco de Ribadeo, a cuyo santo titular los padres tuvieron una gran devoción como se puede leer en su testamento. Tras la desamortización del mismo, el cáliz pudo llegar al convento de Santa Clara.

El juego de candeleros (lám. 2), seis en total, del templo parroquial procede también de Oaxaca. Mide 41 cm. de alto, 17 cm. de diámetro en el basamento y 16 cm. de diámetro en el plato de vela, y es de plata en su color. Lleva la marca de la localidad y la inscripción siguiente en el borde del basamento: *Estos Blandonsillos, los dio de limosna Dn. Franco. Canton Cascos y Villarmeas*.

El basamento es circular, acompañado de un borde plano ancho y un bocel decorado con motivos vegetales y florales carnosos sobre un fondo rugoso. El pie termina formando un cuerpo troncocónico ornamentado de motivos vegetales encasillados dentro de marcos geométricos. Encima se sitúa un gollete cilíndrico liso acompañado de tres costillas de tornapuntas de S vegetales. El nudo central es un cuerpo ovoide relativamente pequeño y decorado con hojas de acanto, coronado con un bocel liso. En la zona de cuello, adornado con hojas de acanto, se sitúan dos platos salientes. En la parte superior aparece dos gruesos bocelos de distintos diámetros; el inferior de tamaño menor está acompañado de motivos vegetales en forma de abanico de pluma, y el bocel superior, de generoso tamaño y acompañado de plato saliente en medio, está decorado con motivos vegetales enlazados de aspecto carnosos sobre un fondo rugoso. La parte superior de este bocel es liso, y termina en un cuerpo cónico que sujeta un tubo liso para apoyar la vela.

La estructura del fuste, especialmente el gollete y el nudo, presenta claramente las reminiscencias del estilo de la centuria anterior, mientras los exuberantes motivos vegetales anuncian el espíritu del siglo XVIII. Una vez más se confirma el anacronismo estilístico en la plata virreinal americana.

La pareja de ciriales (lám. 3), de plata en su color, es otra pieza peculiar perteneciente al mismo templo. Mide 163 cm. de alto, de los cuales la parte



Lámina 2. *Candelero, plata en su color, taller de Oaxaca, década de 1730 (Ribadeo, Lugo).*

ornamentada corresponde a 40 cm. siendo el restante una larga vara de plata. El diámetro del plato de vela mide 19 cm. Lleva una inscripción similar a los demás piezas, que dice: *Estos Ziriales, los dio de limosna Dn. Franco.*



Lámina 3. *Cirial, plata en su color, taller de Oaxaca, década de 1730 (Ribadeo, Lugo).*

Canton Cascos y Villarmeá. / Os dio de limosna D. Franco. Canton Cascos y Villarmeá. La parte decorada se inicia con una manzana aplastada y gallonada, forma frecuente en la platería guatemalteca como el relicario de Lesaca, el cáliz de Santesteban o el de Narvarte¹⁷. A continuación se presenta un ovoide decorado con hojas vegetales en forma de abanico de

17 *Idem.*, pp. 135-151.

plumas, que se convierte gradualmente en un cuerpo cilíndrico, ornamentado con motivos geométrico romboidales. A continuación se sitúa un nudo esférico aplastado decorado con hojas de acanto, un cuerpo troncocónico inverso y un bocel, estos dos cuerpos últimos ornamentados con motivos vegetales y florales carnosos. El plato de vela termina en un octógono liso cuyo borde es recorrido por una serie de tornapuntas de C y S enlazadas. En medio del plato se encuentra un tubo liso para sujetar la vela.

El perfil muestra una línea fluida y sinuosa en la parte inferior y otra más quebrada en la parte superior. Una vez más, igual que en el caso de los candeleros, se observa un extraño encuentro de formas y motivos ornamentales de diferentes estilos en una misma pieza, característica propia de la platería de tierras americanas.

Los motivos ornamentales de los candeleros y de los ciriales son parecidos pero no forman juego.

La última pieza, una bandeja, es la única parte que aún se conserva del conjunto de vinajeras como nos indica claramente su inscripción: *Este platillo con sus vinajeras y campanilla lo dio El Sr Dn Franco. Canton Cascos y Villarmea*. La bandeja presenta una forma alargada polilobulada con catorce picos salientes unidos por líneas curvas. El borde se presenta elevado con una anchura considerable respecto a la parte central hundida. El borde sobredorado, que contrasta con la plata en su color de la parte central, está decorado con hojas de acanto grabadas entre las cuales aparecen liebres, ciervos y aves. Mientras tanto en el centro de la bandeja se halla grabado el cordero místico dentro de una orla hecha de tallos vegetales. La factura de la bandeja es muy diferente de las restantes piezas donadas por el mismo bienhechor, lo cual puede indicar que el donante no la adquiriese a un mismo taller, e incluso pudo ser comprado por él procedente de otra localidad y de época anterior, ya que la pieza no lleva ninguna marca que aluda a la localidad.

Lo que podemos decir es que, exceptuando la bandeja, todas las muestras presentan un trabajo similar, de calidad de trabajo alto, de repujado preciso, que representaría el nivel de la platería oaxaqueña alcanzado en la década de 1730. Como hemos analizado en el caso de los cálices, la platería de Oaxaca, aún perteneciendo a la novohispana, muestran claras semejanzas e influencia de la plata centroamericana. El buen nivel de trabajo de repujado de estas muestras de Ribadeo es otro aspecto que comparte con los talleres de la Capitanía General. La relativa cercanía de Oaxaca a este territorio jus-

tifica esta similitud, al igual que la cierta distancia de la capital novohispana se convierte en la razón de las diferencias entre los estilos cultivados, como hemos analizado, en Oaxaca y en México.

UN MANUSCRITO DEL PLATERO JUAN DE CASTILLA REFERENTE A LA CUSTODIA DE LA CATEDRAL DE CUENCA, OBRA DE FRANCISCO BECERRIL*

AMELIA LÓPEZ-YARTO ELIZALDE
Departamento de Historia del Arte, CSIC

La custodia de la catedral de Cuenca, deshecha en 1808 por los soldados franceses, fue la obra de mayor envergadura salida de las manos de Francisco Becerril y, sin duda, una de las más hermosas de España. Las novedades que introdujo en ella el platero conquense, tuvieron amplia repercusión en otros puntos de la geografía española, ya que por la fecha en la que fue contratada, el 21 de noviembre de 1527¹, la sitúan cronológicamente en primer lugar con respecto a las de Juan Ruiz, Antonio de Arfe o Pedro Lamaisson, autores de las custodias más significativas de la segunda generación de plateros del S.XVI, en las que siguieron sus directrices.

Por esto, la desaparición de esta custodia fue doblemente dolorosa ya que, no sólo se perdió una bellísima obra de arte, sino también la pieza que,

* Agradezco al Dr. D. Antonio Chacón, Archivero de la Catedral de Cuenca, el haberme facilitado el manuscrito que ha hecho posible este trabajo.

1 D. PÉREZ RAMÍREZ: *La custodia de la Catedral de Cuenca*. Cuenca, 1985, p. 10.

según mi opinión, reconocida con posterioridad por otros estudiosos, abrió camino a todas las demás custodias platerescas que conocemos².

En otro estudio³ hice una relación completa de la documentación existente sobre esta obra, cuya realización ocupó prácticamente toda la vida activa conocida de Francisco Becerril e intenté una aproximación a su aspecto. Para ello utilicé básicamente un Inventario de bienes de la catedral, hecho en 1584 y la descripción que Ponz hizo de ella en el S.XVIII⁴. Apuntaba entonces las dificultades de interpretación que presentan ambos textos, pero que también se puede deducir que tenía un gran parecido con las existentes en Iniesta y Buendía, asimismo de Becerril, lo cual nos permite hacer deducciones que, sin duda, deben de aproximarnos bastante a la realidad. Ya antes Rodrigo de Luz Lamarca había realizado un dibujo en el que reconstruyó idealmente la custodia⁵.

Ateniéndonos a lo anteriormente dicho, pensamos que la custodia de la catedral era totalmente renacentista y tenía un zócalo y sobre él una base con relieves que soportaba tres cuerpos, dos de base cuadrada y el tercero octogonal, todos ellos abiertos, y una pequeña linterna como coronamiento. En las esquinas había torrecillas, que alcanzaban la altura de dos cuerpos, formadas por tres balaustres en cada uno, con sus entablamentos y diversas figuras. La custodia pesaba 616 marcos, 5 onzas y 6 ochavas, es decir cerca de 150 kilos.

Con posterioridad a los estudios citados, ha llegado a mis manos un cuadernillo que se conserva en el Archivo de la Catedral, que viene a sumarse a la documentación conocida sobre la obra de Becerril y que confirma lo que dije en su momento sobre el aspecto de la custodia⁶. Se trata de un manuscrito realizado por Juan de Castilla en 1661 con motivo de la limpieza y restauración de la custodia llevada a cabo por este platero, en el que se

2 Véase fundamentalmente M. J. SANZ: *La Custodia Procesional. Enrique de Arfe y su escuela*. Córdoba, 1999, pp. 72 y 79.

3 A. LÓPEZ-YARTO: *La orfebrería en la provincia de Cuenca: el siglo XVI*. Madrid, 1990, t. I, pp.410-421 y más adelante editada como: *La orfebrería del siglo XVI en la provincia de Cuenca*, Cuenca, 1998, pp. 123-126.

4 A.C.C. Secretaría, Libros. *Libro de las visitas inventarios de los bienes hacienda y tesoro del Sagrario de la Sancta Yglesia Catedral de Cuenca, 14-VII-1584*. A. PONZ: *Viaje de España*, en ed. Aguilar, 1947, pp. 253-255.

5 PÉREZ RAMÍREZ: *Ob. cit.*, p. 21.

6 A.C.C. Secretaría. Papeles varios.

describe cómo ha de armarse y desarmarse ésta, para que sirviera de guía en futuras restauraciones.

Las noticias sobre la vida de Juan de Castilla son muy escasas y proceden del archivo de la Catedral. Sabemos que al menos desde 1654 trabajaba para el cabildo, ya que desde esa fecha aparecen pagos sucesivos por diversas obras. A la muerte de Miguel de Molina, en diciembre de 1660, le sucedió como Maestro Platero de la catedral, por lo que la restauración de la custodia surgió muy poco después de su nombramiento. Debió de morir en 1574 pues deja de figurar en los Libros de Fábrica⁷. Durante bastante tiempo sólo se conocían dos piezas marcadas por este platero, el ostensorio que completa el cáliz gótico de la catedral y la custodia de templete de la misma iglesia (lám. 1) y estaban clasificadas, antes de conocer los datos documentales, como obras renacentistas del S. XVI y de algún platero en la órbita de Becerril. Sin embargo, otras obras como la cruz del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid (lám. 2), el copón del Hospital de Santiago de Cuenca (lám. 3), o la cruz de Santa María de Brihuega (Guadalajara), tienen las características propias del estilo de los años en las que fueron hechas⁸. Por otro lado, en la cruz de la iglesia de Salmerón (Guadalajara) (lám. 4), fechada en 1671, la estructura es seiscentista, pero en los medallones utiliza los mismos modelos que Becerril, incluso en la forma lobulada que aparece en la cruz de La Puerta hecha hacia 1540. Esta curiosa utilización de ambos estilos puede ser debida a una imposición de sus clientes o también a su propio gusto, influido por la rica colección de la catedral para la que trabajaba y, sobre todo, por el conocimiento que alcanzó a tener de la custodia de Becerril al desarmarla para su restauración y volverla a armar.

En cuanto al manuscrito de Castilla, no es frecuente encontrar este tipo de testimonios de obras del S. XVI, aunque es posible que fueran más frecuentes de lo que sabemos. Parro en 1857, al comentar el encargo que hizo D. Gaspar de Quiroga a Diego de Valdivieso de reparar, limpiar y dorar la custodia de la Catedral de Toledo, bajo la dirección de Francisco Merino, dice

7 A. LÓPEZ-YARTO: "Pervivencia de modelos renacentistas en la obra de un platero conque del siglo XVII: Juan de Castilla", *V Jornadas de Arte, Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid, 1991, pp.365-372.

8 La cruz de Brihuega ha sido estudiada por J. M. CRUZ VALDOVINOS: "Piezas de plata en Santa María de Brihuega", *Iberjoya*, nº 13, abril, 1984, pp. 49-50. Y más tarde por E. MUÑOZ SANTOS: "Las artes decorativas como elemento configurador de la fiesta", *Actas del I Curso de Brihuega: Instituciones, arte y cultura*, Brihuega, 1996, pp. 147-148.



Lámina 1. *Juan de Castilla*. Custodia. Cuenca, Catedral.
(Foto Archivo Mas)

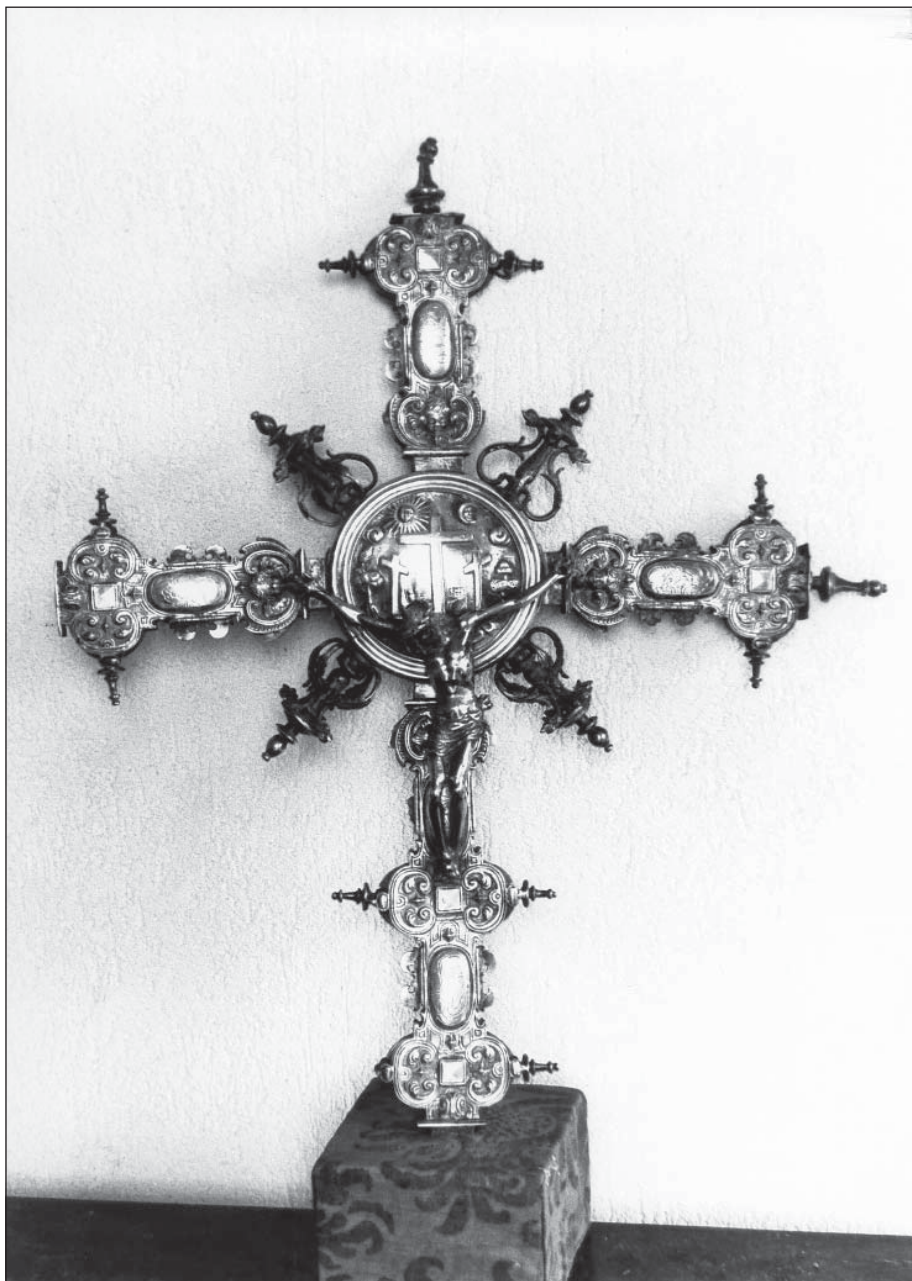


Lámina 2. *Juan de Castilla. Cruz. Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas (Foto MNAD).*



Lámina 3. *Juan de Castilla. Copón. Cuenca, Hospital de Santiago.*



Lámina 4. *Juan de Castilla. Cruz (detalle). Salmerón (Guadalajara), Iglesia parroquial.*

que, después de dudar mucho por la dificultad que entrañaba, se atrevieron a hacerlo gracias a la memoria manuscrita por el propio Enrique de Arfe en la que éste explicaba cómo debía armarse y desarmarse⁹. Esta noticia la recogió, con posterioridad, Ramírez de Arellano y Sánchez Cantón¹⁰. En 1981 la custodia fue sometida a una nueva y minuciosa restauración por un equipo del entonces I.C.R.B.M. El director del trabajo, Andrés Escalera, intentó localizar dicha memoria, pero la noticia se pierde en la mencionada restauración de Valdivieso. Sin embargo tuvo ocasión de manejar otro manuscrito existente en el Archivo de la Catedral, obra de Vicente Salinas, ya en el XVII, el cual, probablemente, trabajó con Valdivieso como lo demuestra el profundo conocimiento de todas y cada una de las piezas que componen la custodia¹¹.

También Juan de Arfe describió su propia custodia de la Catedral de Sevilla. Este manuscrito se ha perdido igualmente, pero fue reproducido en parte por Ponz y por Ceán Bermúdez¹². Este último estuvo en posesión de un ejemplar que pasó a la colección Cardenera, ocasión que aprovechó Zarco del Valle para publicarlo completo¹³.

Juan de Castilla tituló su manuscrito *Libro de la traza y disposición de armar y desarmar la custodia* y en 1682 el cabildo ordenó que se guardara en el archivo de la Catedral para poder ser utilizado cuando fuera necesario limpiarla de nuevo. Castilla la había restaurado en 1661, tropezando con la dificultad que suponía desarmar todas las piezas sin dañarlas y volverlas a colocar en su sitio. Antes de ponerse a la tarea, debió de estudiarla a fondo, llegando a conocerla a la perfección y pensó en la utilidad que tendría en el futuro dar a conocer su experiencia, lo cual ahorraría mucho tiempo a otros plateros y también evitaría daños innecesarios, como ya había ocurrido con otros maestros que la habían limpiado antes que él. Añade que todos ellos habían cometido el error de empezar a desarmarla por la parte superior, lo

9 S. R. PARRO: *Toledo en la mano*, Toledo, 1857, T. I, p. 562.

10 R. RAMÍREZ DE ARELLANO: *Estudio sobre la historia de la platería toledana*, Toledo, 1915, p. 60. F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: *Los Arfes*, Madrid, 1920, p. 19.

11 A. ESCALERA: "Restauración de la custodia mayor de la catedral de Toledo", *Instituto de Restauración y Conservación de Obras de Arte*, nº 14, 1982, p. 58.

12 PONZ: *Ob. cit.*, pp. 57-62. J. A. CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario...*, Madrid, 1800, T. I, pp. 60-64.

13 "Descripción de la traza y ornato de la custodia de plata de la santa iglesia de Sevilla. Transcripción comentada por A. Zarco del Valle", en *El Arte en España*, T. III, 1864, p. 174.

cual fue muy perjudicial, de tal manera que, en ese momento, faltaban más de quinientas piezas, según sus propias palabras.

Él aconseja atornillarla en las andas o en otro lugar, pero que estuviera muy segura y sin poderse mover y empezar quitando las figuras de cuatro soldados con sus albardas que estaban en las esquinas de la cornisa del segundo cuerpo, enmarcando la escena del sepulcro con las Marías que centraba el tercer cuerpo.

A continuación se deben desarmar las cuatro capillas de las esquinas de la base, pero, insiste, no hay que empezar por las figuras que sirven de remate, lo cual sería forzar la pieza, sino por una bicha que sale del último cuerpo de cada capilla y que debe de tratarse de la especie de volutas que unían el templete del viril con la capilla en palabras de Ponz. En ellas había también soldados que son los primeros que hay que desmontar, atendiendo después a diversos pasadores que atraviesan las columnas y diversos tornillos que los aseguran, para terminar quitando por debajo de las capillas tres tornillos que aseguran el alma de las columnas desde las cornisas. Así se separaban del cuerpo principal de la custodia, procediéndose en ese momento a ir desmontando cada una de las piezas de la pirámide, que es como Castilla llama a las capillitas. Todo ello teniendo cuidado de las letras y señales que hay cada una de ellas, para luego saber donde tienen que encajar al volverla a montar.

Después se separa el último cuerpo, el del Sepulcro, y el remate tras quitar diversas varillas que atraviesan las columnas sobre las que estaban los sayones desmontados en primer lugar y ocho pasadores que atraviesan las pilastras. Una vez hecho esto, se levanta la media naranja del segundo cuerpo, lo cual hace que queden al descubierto todos los tornillos de las columnas y pilastras de este cuerpo e igualmente al quitar la media naranja de arriba, se descubren los que sujetan el cuerpo de remate. Estas mismas operaciones se hacen para desarmar el cuerpo del viril y el de la Última Cena.

El platero hace mención exhaustiva de cada tornillo, pasador, tuerca etc., guiando de una manera perfecta, cual debe ser el paso que se ha de dar en cada momento.

De la misma manera especifica el mejor método para armarla con posterioridad, aconsejando que, lo mismo que al desmontarla, se haga cada cuerpo por separado, actuando exactamente a la inversa de lo que se había hecho para desarmarla.

Por otro lado, advierte que, cada vez que se quiera quitar el viril y volverlo a poner con la Sagrada Forma, hay que desatornillar uno de los ángeles que hay en los lados en actitud de adoración. Probablemente ésta es la operación a que se hace referencia en los Libros de fábrica a lo largo del S. XVIII, cuando cada año, en la festividad del Corpus, se paga al maestro platero de la catedral por armar y desarmar la custodia. La cantidad es pequeña, por lo que no se puede referir a que se desarme la custodia entera, cosa por otro lado que parece innecesaria, sino al montaje del viril¹⁴.

Por último aconseja que todas las figuras y relieves se bruñan en seco, porque es muy difícil secar bien los innumerables pliegues y rincones, por lo que la humedad mal secada puede hacer que se pongan verdes. E insiste en recordar que en las caras, manos, piernas y pies, la plata debe quedar en su color, mientras que el resto debe estar bruñido. El cuadernillo está firmado por Juan de Castilla, por lo que no hay duda ninguna de su autoría.

Este manuscrito de Juan de Castilla no añade ningún dato que complete nuestro conocimiento sobre el estilo de la custodia de la catedral de Cuenca, pero nos parece interesante darlo a conocer por la información que aporta sobre los aspectos técnicos de la misma y la perfección con que las piezas estaban ajustadas, lo que sin duda demuestra, una vez más, la calidad del trabajo de Francisco Becerril.

14 Por ejemplo en los años 1750 a 1753 se pagaban 88 reales anuales a Tomás López, platero de la catedral, por armar y desarmar la custodia. Sin embargo, entre 1754 y 1756 el obrero paga a Antonio Yanguas 77 reales cada año, aprovechando la rebaja aunque no tenía permiso del cabildo para cambiar de platero, ya que López seguía siendo el maestro platero de la catedral. (A.C.C. *Libro de fábrica 1675-1757*, fols. 442v-443).

APÉNDICE DOCUMENTAL

Libro de la traza, y disposicion de armar, y de desarmar la Custodia

En el Cavildo de primero de agosto de 1682 se mando guardar en el Archivo este libro que entrego Juan de Castilla familiar del Santo Oficio desta ciudad y platero desta santa Iglesia de Cuenca para efecto de usar del siempre que sea necesario el desarmar la Custodia para su limpieza.

Forma que se debe guardar para armar y desarmar la Custodia dela Sancta Yglesia Cathedral de esta Ciudad de Cuenca para poder aderezarla y limpiarla todas las vezes quesse ofreciere sin daño ni perjuicio de su amazon tornillos y garampones en la forma siguiente. Haviendo visto enlos años passados los señores prebendados desta dicha Sancta Yglesia la Custodia tan negra, que quien no supiesse hera de plata la tendrian por de otro metal, y desseossos dichos señores prebendados de tenerla limpia y con todo el luzimiento que requiere alaja tan preziosa para todas las festibidades de los dias de Nuestro Señor Jesuchristo e haviendosse echo diligenciass de buscar Maestros en otras platerias de Mayor concurso que el que ay en esta Ciudad para si havia alguno que la limpiara y compusiera porque por caussa de su antigüedad tenia muchas quiebras y no se podia poner en las Andas para la procession del Señor sin mucho riesgo por haversse rompido y faltado los tornillos principales por caussa de que todos los Maestros que sean llamado antes para desarmarla y aderezarla, por no entender la forma de desarmarla la dexaban de peor calidad que estaba, y la rrazon es que entendian que se havia de desarmar empeçando porelrrerate donde está la Resurreccion y de alli yr continuando hasta la planta, y con este engaño han corrido todos de que a rresultado el faltarle ala Custodia mas de quinientas pieças de mucha conssequencia por haverles quebrantado tornillos y trabazones por cuias caussas llego a estado de no poderse poner en las Andas y para que en todo tiempo que se ofreciere desarmarla para haberla de limpiar y aderezar sin daño ni riesgo alguno de sus piezas y tornillos se debe hacer en esta forma: Primeramente se a de poner la Custodia en las Andas o baxar de que es lo mismo, sobre dos bancos o bufetes muy seguros y atornillarla como si hubiera de yr en prozesion, y echo esto se an de desentornillar quatro

figuras de sayones que estan a las quatro esquinas de el cuerpo donde esta el sepulcro y las Marias y estas no se pueden desentornillar por la parte de afuera hasta haver separado y desarmado el cuerpo del sepulcro; y desentornillados dichos quatro sayones se passa a desarmar qualquiera de las quatro piramires que hacen esquina, empeçando (sin haçer fuerça, a querer desentornillar figura ninguna de las que sirben de remate a dichas piramires por tener sus tornillos a la barte de abaxo) por una vicha que sale de el ultimo cuerpo de la piramire desentornillando una figurita de soldado que atornilla en ella, despues se saca un passador que trabiessa y asegura en la coluna que hace desquina del cuerpo grande de en medio y otro tornillo que la asegura en el mismo rremate, despues se baja a un ypogrifo que esta mas abajo de la dicha vicha desentornillando un rremate que atornilla en la caveça, despues se desentornilla otro tornillo que tiene en la pieza que haçe cornissa a dicha piramire; echo todo esto, se desentornillan tres remates que atornillan en la esquinas de la dicha cornisa al maçifo de las tres columnas que suben del pedestal; despues desto se va a la planta por la parte de avaxo de las Andas y se desentornillan tres tornillos que estan entornillados en las almas que bajan desde la cornisa por los guecos de dichas columnas, y quitados estos tres tornillos, se va a la piramire y se aparta del cuerpo principal de la Custodia tanto que haya salido un espigon que entra dentro de la cabeça del ypogrifo y estando fuera se lebanta todo el remate de la piramire de la cornisa arriba y dibidido este remate se desatornilla una campanilla que atornilla la figura dorada que sienta en el plano de la cornisa; despues desto se lebanta un casco labrado en forma de bobeda y se descubren los tornillos y gampas de las columnas y pilastras del cuerpeçito de mas arriba y haviendolas desentornillado, se dibide la pieza que haçe cornisas, y se sacan las columnas y pilastras de sus almas con todo cuidado para no quebrar ninguna, atendiendo y puniendo todo cuidado con los numeros y señales con que estan señaladas, desentornillese otra campanilla que atornilla otra figurita dorada y se levanta otro casco y se desentornillan los tornillos del ultimo remate, y dibidido de las demas piezas se desentornilla la figura que hace remate a dichas piramires y en esta conformidad se desarman las demas piramires, y desarmadas todas quatro piramires con el mismo cuidado de las letras y señales que cada una tiene, para que al tiempo que se buelva a armar no haya confusion.

Despues se ba al cuerpo grande de la Custodia y por debaxo de la planta se desentornillan quatro tuercas grandes de yerro que atornillan quatro barrillas de yerro que bajan por el mazizo de las columnas de las quatro esquinas desde donde estavan entornillados los sayones y estas quatro barrillas se sacan por la parte de arriba, y haviendolas sacado, se quitan ocho pasadores que tienen ocho pilastricas angostas que estan adornadas con muchas figuritas pequeñas y dichos passadores estan por la parte que haçe capitel, quitados ya, se levanta todo el remate de la Custodia desde el sepulcro arriba, despues se levanta una media naranxa que tiene una gloria de angeles dorados, y se descubren todos los tornillos y garampanes de las columnas y pilastras del cuerpo del sepulcro juntamente con las de las Marias, y antes de desentornillar ningun tornillo de los que aseguran las pieças deste cuerpo se levantan seis angelicos pequeños que ay dorados mas arriba, y haviendolos levantado se desentornillan los tornillos de las columnas y demas pieças del cuerpo del sepulcro, y desentornilladas todas, se sacan por la parte donde estavan (sentados [tachado]) puestos los seis angelitos dorados, seis barretas de plata que aseguran y coxen las columnas deste cuerpo, despues se levanta otra media naranxa y se descubren todos los tornillos de unas sierpes que adornan una media caña lisa que sirbe de peana al cuerpecito de mas arriba que es una gloria de angeles con sus instrumentos de mussica. Despues se levanta esta media caña y se desentornillan los dichos angeles y columnas, y se acude a desentornillar unos rematicos redondos que atornillan por arriba las dichas columnas, despues se desentornilla una campanilla grande queay dentro deste cuerpo que asegura la peana de la resurecçion.

Y desarmado todo este pedaço de Custodia se ba a desarmar lo demas levantando con mucho cuidado todas las pieças, y quitadas se ba a la planta por devaxo de las Andas y se desentornillan todos los demas tornillos que la reciben y queda separada de dichas Andas.

Esta es la forma que se a de tener en desarmar.

La forma que tambien se a de tener para bolber a armar dicha custodia despues destar ya blanqueçada y bruñida, se buelbe a poner en las Andas y se sienta el pedestal y se atornilla en las dichas andas y sobre el se sienta la planta y serreçive y afirma por la parte de abaxo con sus tornillos en la forma que estavan quando se desarmo.

Luego se sienta sobre ella lo primero el cuerpo del zenaculo, y sobre este otro cuerpecito mas vaxo donde sienta la Custodia dorada y se pone el viril de oro, despues se sientan las colunas y pilastras deste cuerpo en las partes que cada una tubiere señalado, y esto se quede en este estado. Y se arme el pedaço de Custodia que se lebanto entero quando se desarmo empeçando por la peana de la resurecçion entornillando en ella la campanilla grande con las demas colunas y pilastras angeles y demas pieças conforme ellas estavan. Despues se pone la media caña lissa con sus sierpes y por la parte de dentro se reçive todo con sus tornillos y se cierra con su media naranxa que es la que esta sobre el sepulcro, y haviendo entornillado en la cornisa las Marias y sepulcro se entornillan las colunas reçibiendo todos los tornillos por la parte de avaxo, procurando queden todos muy firmes y seguros para que con los movimientos quando se lleva en prozession no se aflojen y caygan; ponesse despues la media naranxa en que esta la gloria de anxeles, luego se levantan en alto todos los cuerpos deste rremate y se encaxan en las colunas y pilastras de los cuerpos del pedestal teniendo mucho cuidado al tiempo de encaxar estas pieças unas con otras guardando siempre y cuidando de las señales. Y estando encaxado y puesto en su lugar este remate, se fija con los pasadores de las pilastras y las quatro barillas de yerro que bajan por los guecos de las colunas que haçen esquina y se reçiben por la parte de avaxo del pedestal con las quatro tuercas de yerro grandes con que se fixan y aseguran todas las colunas y pilastras. Echo esto se entornillan en las mismas barillas de yerro en las esquinas del sepulcro los quatro sayones, y mas arriva los angelicos pequeños dorados. Con que queda armado todo el cuerpo de la Custodia.

Las piramires se arman en esta manera. Tomasse la figura que le sirbe de remate y se entornilla con su tornillo por la parte de avaxo de la pieça donde se sienta la dicha figura y en ella se encajan las pilastras y colunas del cuerpo de avajo en que se atornilla en el plano de la pieça del dicho cuerpo una figura dorada con los demas tornillos de las colunas y pilastras, luego se pone una media naranja que cubre todos los dichos tornillos y se aprieta con un tornillo que esta fixo en una campanilla y asimismo en la pieça grande deste cuerpo se entran y entornillan y cubren con otra media naranxa la qual aprieta y recibe otra figura dorada que se recibe con otra campanilla, echo esto se ba

a la planta de esta piramire que se reconoçera por su señal y haviendo fixado en ella la peana en que se sienta un doctor de los quatro se ponen los tres pedestales donde estan señalados y sobre ellos sus colunas en la misma conformidad, despues se toma todo el remate de la piramire y se sienta y encaxa sobre las dichas colunas y luego se encaxan las tres barillas de yerro por las tres esquinas de la cornisa por los quecos de las dichas colunas y se reciben por la parte de avaxo de la planta con sus tornillos, con que queda fixa y asegurada, y despues se pone el ypogrifo entornillandolo en la cornisa y encaxandolo en el espigon que esta fijo en el cuerpo principal de la Custodia se atornilla por la caveza como estava antes con su remate. La bicha se atornilla en el remate de la piramire y se recibe y arrima a una de las colunas de la Custodia y se asegura con un passador, con que queda firme y segura como oy esta. Y esta misma regla seadeguardar en las tres piramires que faltan por armar.

Y estando armada toda la Custodia con toda perfecçion, se adbierte que para entrar la custodia dorada se a de quitar y desentornillar un anjel de los quatro que tiene en las esquinas porque no haciendolo asi, no sera posible el entrarla. Y que las quatro dançitas (?) que ay en las quatro fachadas donde ba la custodia dorada, no se entornillen hasta haverla entrado porque no se quiebren ni descompongan.

Asimismo se adbierte que todas las ystories de figuras pequeñas con los demas adornos y follajes se bruñan en seco porque con la humedad no se pongan verdes, por tener muchas sutileças y rincones en donde serrecoxe la humedad.

Tambien se advierte que todo lo que fuere caras, manos, piernas y pies ha de quedar blanco, y todo lo demas que fuere tunizelas y follaxes, bruñido.

Yo Juan de Castilla vecino desta ciudad de Cuenca y platero desta yglesia desarme, limpie y bolvi a armar y poner en su lugar con toda la perfeccion la dicha Custodia añadiendole mas de quinientas pieças que hice nuevas y le faltaban por lo maltratada que estava y todo de horden de dichos señores prebendados, en el año de mill seiscientos y sesenta y uno. Y asi e hecho esta memoria para que no se pierdan las noticias de cómo se ha de armar y desarmar.

Lo firme.

Juan de Castilla

PLATEROS ITALIANOS EN ESPAÑA

FERNANDO A. MARTÍN

Patrimonio Nacional

Desde el siglo XIV se hace patente, al menos de forma documental, la presencia de artistas italianos en la Península Ibérica. En este sentido debemos recordar la hegemonía política y militar que la Corona de Aragón ejercía en el Mediterráneo desde fechas anteriores, lo que explicaría que a partir del año 1313 algunos orfebres de Siena, Génova y Florencia, o de otras ciudades italianas, se establecieran en el área de influencia de la Corona de Aragón en poblaciones como Barcelona, Valencia, Montpellier y Perpiñán. El influjo sienés en algunas obras de Gerona, Barcelona y Valencia ha sido puesto de manifiesto en las publicaciones del profesor Leone de Castris y de la Dra. Nuria Dalmases¹. Una de las primeras obras que pudo ser una pieza italiana, es la cruz-relicario, *Lignum Crucis* de la catedral de Tortosa, desaparecida durante la guerra civil en 1936, la cual ha sido estudiada por las fotografías históricas conservadas llegándose a la conclusión de que pudo ser concebida según las pautas sienesas y realizada entre 1320 y 1330. A parte de las obras también figuran plateros italianos en la documentación conservada en el Archivo de la Corona de Aragón como Duccio o Tutxo de Senis. Éste último fue platero de Jaime II de Aragón, activo en Barcelona entre 1313 y

1 Dalmases, Nuria de: "Esmaltería catalana del Trescientos". *Analì della Scuola Normale*. Pisa. 1997.

1323, y el origen de una dinastía de orfebres que se mantuvo al servicio de la corte aragonesa durante largo tiempo. En relación con este soberano también debemos mencionar a Mino de la Seta o Seca que estuvo al servicio de la reina Elisenda (1322-1327), cuarta esposa de Jaime II. Otros artífices italianos que estuvieron al servicio de monarcas fueron: Bartolomé Tutxó que estuvo al servicio de Pedro IV, o Antoniotto de Camilla que lo fue del príncipe de Viana. Fuera del ámbito regio quedó registrado en los listados de plateros barceloneses un Pere de Santo Martino en 1386.

La presencia de estos plateros, o en cualquier caso su influencia se hace patente en piezas que aún perviven, aunque algo más tardías, en el reino de Valencia como las cruces de Xátiva, San Mateo, Linares de Mora, o las desaparecidas de Gandía y Onteniente. Entre los plateros activos en la capital del Turia debemos mencionar a Guillermo Gostacio en 1319.

El Levante es la zona geográfica fundamental para la introducción del Renacimiento en España, y más concretamente, el reino de Valencia fue uno de los focos culturales más activos desde mediados del siglo XV, no en vano, desde el año 1458 hasta 1511 la sede episcopal valenciana estuvo ocupada por la familia Borja: Rodrigo, César, Juan y Pedro Luis, quienes fueron a su vez obispos y administradores de sedes italianas como Orvieto, Nápoles, Capua; y algunos de ellos llegaron a ser legados del Papa Alejandro VI en Venecia, Hungría o Nápoles.

En parte, todo ello es consecuencia lógica de los avatares históricos del reinado de Alfonso V de Aragón (1442-1458) —justo el periodo anterior a los Borja—, en el que tras la conquista de Nápoles se incrementó el número de humanistas presentes en la corte aragonesa. Además de atraer a la capital a Panormita y de Lorenzo Valla el rey, a través de su mecenazgo, sedujo a intelectuales y artistas procedentes de diversas regiones de Italia. En este sentido los itinerarios culturales de este periodo quedaron claros en la extraordinaria exposición del “Renacimiento Mediterráneo”, sin olvidar el eje Castilla-Países Bajos².

La lista de orfebres italianos activos en las platerías más importantes de esta zona como Barcelona, Valencia o Zaragoza es numerosa, e incluso podemos constatar como algunos de ellos trabajan en distintas ciudades. Los Pisa, Juan y su hijo Bernabé, trabajaron indistintamente en Barcelona y Va-

2 *Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*. Madrid-Valencia. 2001.

lencia; en esta última también se mencionan a Antonio Guido en 1424 o el más conocido Bernabé Thadeo de Piero de Ponte, al que se le encargaron los cuatro relieves que debían disponerse a derecha e izquierda de la imagen de la Virgen en el segundo retablo de plata de la catedral de la ciudad del Turia.

En la ciudad Condal se mencionan a diversos artistas italianos: a un tal Lobarolla; a Quirgo de Lleda, oriundo de Siracusa que paga 22 libras a Antoni Cardel para aprender el oficio; a Juan Masó que en 1456 vivía en Barcelona y era oriundo de Sicilia; o a Joan de Caltxinoia, platero de Pisa que en el año 1462 firma un deposito de 12 libras de D. Antonio Luis Popolesco, hijo de otro platero, corredor de oro, establecido en esta capital³.

La presencia de artistas italianos en Castilla es consecuencia de la influencia artística llegada a través de los intercambios comerciales internos con la corona de Aragón y las conexiones diplomáticas del reino de Castilla con Italia. Piezas como el cáliz de Garcí Fernández Manrique (1331-1362), proveniente de la iglesia de San Vicente en Sevilla –hoy en el Museo del Louvre–, dejan patente la presencia de piezas de influencia italiana en el círculo catalán. Pero no debemos olvidar, que dicho personaje ocupó un puesto muy destacado en la diplomacia de los reinados de Alfonso XI y Pedro I de Castilla.

Una de las piezas fundamentales del siglo XIV fue el retablo de Guadalupe, el cual fue mandado fundir por Juan I, durante la guerra con Portugal, para poder pagar a su armada en 1384. Posteriormente, los esmaltes fueron reaprovechados en la segunda mitad del XV cuando el platero fray Juan de Segovia configuró el arca del Santísimo en su estado actual. Los esmaltes originales se pueden datar entre 1369 y 1379 dentro de la tendencia italogótica del círculo sienese o catalán.

Piezas italianas también las encontramos en Toledo o Avila. El relicario de la mano de Santa Lucia, que se expone en la sacristía toledana, donado por el Cardenal Don Gil de Albornoz, Arzobispo de Toledo desde 1339 a 1350, es una pieza realizada en Siena por Andrea Petrucci y Jacobo Tondino, según reza en la inscripción que conserva la pieza. El mismo Andrea Petrucci aparece también en la leyenda de un cáliz que pudo pertenecer a Don Sancho Blázquez Dávila, obispo abulense entre 1312 y 1355. No creo que dichas piezas se hicieran en España, si no que fueron traídas desde Italia por los

3 Dalmases, Nuria de: *Orfebrería catalana medieval: Barcelona 1300-1500*. IEC. 2 Vol. Barcelona, 1992.

propios prelados, pero no por ello descartamos la presencia de artífices italianos en este área castellana, ya que al menos está documentada la estancia de Niculos Nicer, en 1429, en la capital hispalense o Francesco Marino en Santiago de Compostela.

Dentro de esta corriente de influjos italianos en España no podemos olvidar la llegada del conocido estoque del Conde de Tendilla, regalo del Papa Inocencio VIII a don Iñigo López de Mendoza en 1486, labrado por el plate-ro florentino Giacomo Magnolino, al que se le paga la cantidad de 240 florines y 6 carlinos. Esta pieza, desde Tormo, se tiene como la obra que abrió la puerta al Renacimiento en España, aunque curiosamente la hoja de hierro es española o al menos comprada a un español llamado Alfonso, según consta en el desglose de la cuenta que se conserva en los archivos del Palacio Apostólico publicada por Bulgari⁴. A su vez, los distintos prelados que ocupan los obispados más importantes de la Península serán los motores principales de la entrada de los modelos renacentistas en un doble camino que cerrará el círculo abierto en el periodo anterior al reinado de los Reyes Católicos. A los caminos abiertos por la corona de Aragón en Italia se unirán las vías creadas por los comerciantes de los Países Bajos que a su vez reciben la lana castellana para confeccionar sus ricos tejidos.

El constante movimiento de obispos, y por tanto de influencias artísticas y artífices, podemos ejemplarizarlo con los obispos de la notable familia de los Mendoza, en la que don Pedro, arzobispo de Sevilla, más tarde ocupó la sede toledana, y don Diego, que antes de llegar a Sevilla, fue obispo de Palencia.

El caso del Obispado de Cuenca resulta más curioso pues al menos tuvo dos regidores italianos que no llegaron a residir en la ciudad manchega, pero con la cual mantuvieron relaciones desde Roma, éstos fueron Rafael Galeote Riario, sobrino del Pápa Sixto IV, y Alejandro Cesarini. Entre los españoles destacan Diego Ramírez de Fuenleal, que antes lo había sido de Málaga y Sebastián Ramírez de Arellano, que fue de León, antes que de Cuenca.

Burgos contó con dos grandes obispos, Juan Rodríguez de Fonseca, que antes lo fue de Palencia, y Antonio de Rojas que a su vez era Patriarca de las Indias y por lo tanto al servicio del monarca.

Estos cambios de sede de los altos jerarcas de la iglesia explicarían como

4 BULGARI, C. G.: *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia*. Roma, 1980, I, p. 72.

algunos miembros de una misma familia de plateros aparecen tanto en Castilla como en Andalucía, como por ejemplo Bernardino el Milanés que trabajó primero en el Burgo de Osma y después en Córdoba a finales del siglo XV. En la ciudad califal se mantiene este apellido en el siglo XVI con un Octaviano Milanés, que podía ser pariente o paisano de Bernardino.

Otra de las vías principales de entrada de influencias y artistas italianos a tener en cuenta a lo largo del siglo XVI son los nobles al servicio de la Corte, que como enviados o embajadores de los monarcas hispanos, tuvieron que viajar a Italia, Alemania, Inglaterra o los Países Bajos, lo que les proporcionó la oportunidad de recibir múltiples presentes, o de adquirir objetos que fuesen de su agrado para la decoración de sus casas-palacios. Estas piezas y objetos fueron espejo de su propia vanidad y sin lugar a dudas despertaron, al menos, la curiosidad de sus paisanos y su deseo de emularles.

A lo largo del siglo XVI se puede observar como a medida que el poder económico se va desplazando de Aragón a Castilla, lo mismo ocurre con los plateros italianos. Así, de ciudades de Aragón en donde había presencia de artífices italianos como: Valencia, en donde encontramos establecidos tres artífices –Domingo Gavarda, Juan de Geldo y Fray Antonino Sancho de Nápoles–, Barcelona, donde figuran documentados a finales del XVI Felipe y Vicente de Nápoles y cuatro artistas de otras ciudades, o Zaragoza, donde se contabilizaban siete, entre ellos Antonio de Genova y Pedro Falceto, saldrán artistas con destino a diferentes puntos de Castilla con los que se mantenían relaciones comerciales. Desde Zaragoza partirán dos caminos de influencia, uno hacia Burgos y Valladolid, y otro hacía Cuenca y Toledo. Del primero podemos mencionar a Alonso Falconi y la familia Romano formada por tres miembros Alonso, Alvaro y Juan. Burgos, conocida gracias al exhaustivo estudio del profesor Aurelio Barrón, nos ofrece una de las listas más interesantes de orfebres italianos, con un Cristobal de Andino, mencionado por muchos autores, y Fauto Coxa de Brescia, que se relaciona con Jerónimo Corseto de Genova (1561-1592). Este último es muy probable que viniese con el cardenal D. Francisco de Mendoza y Bobadilla, que había residido en la curia pontificia y había gobernado la ciudad de Siena por encargo de Felipe II. Corseto entró en Burgos el 21 de noviembre de 1557 y es conocido como el platero del Cardenal. En Burgos contrajo matrimonio con Isabel Pérez de Archabala que venía del gremio de los cereros, y como tales vivirán en una casa del barrio de la Cerería, desarrollando una triple actividad como cerero, cantero y platero. Junto con Juan de Salazar concertó, con el cape-

llán de la capilla del Condestable de la catedral, la realización de unos blandones, partiendo de otros viejos, que dieron por entregados en 1572. Tenemos noticias de que intervino en varias cruces e incluso en obras de escultura.

La dinastía de los Nápoles Mudarra, con Bernadino (1549-1578) a la cabeza, al que encontramos documentado en 1549, fue uno de los más importantes plateros de este periodo en Burgos. De él se conocen múltiples obras y cabe destacar que creó un modelo nuevo de cruz procesional que tuvo un gran éxito. De este artista se conservan varios cálices y unos cetros, para la iglesia de Ntra. Sra. de Viejarrúa, creados en colaboración con Pedro Fernández del Moral, cuya influencia llegó hasta la diócesis de Vitoria. El sobrino de Bernadino, Juan (1589-1627) debió de aprender con él el arte de la platería y se convirtió en alguien muy conocido en Burgos, tanto es así que en 1589 aparece testificando la entrega a Juan de Arfe de unas andas viejas de plata, para la realización de la custodia que la catedral de Burgos le había contratado. Juan desarrolló su actividad en Burgos, Valladolid y Madrid, y ya en el siglo XVII extendiendo su producción por las áreas limítrofes⁵.

El segundo de los itinerarios que partió de Zaragoza se dirigió hacia el centro de la Península, hacía los dos grandes obispados de Cuenca y Toledo, sin olvidar Alcalá de Henares donde la presencia de artistas italianos se hace patente con la construcción del sepulcro del Cardenal Cisneros, que se finalizó hacia 1521. Este camino es el que siguieron escultores como Pietro Aprile de Carona, o Domenico Fancelli; pintores como Giulio Bonasone; y plateros como Sciortino.

En el círculo cortesano de Madrid aparecen varios, que en algún caso venían ya de otras platerías, como Juan Angelo, el napolitano Agostino de Martino, el veneciano Andrea Domici, los florentinos Poggini, Domenico y Juan Pablo, y los milaneses Confaloniel, Pandolfo y Valeriano⁶. La fundación del monasterio de San Lorenzo el Real es sin lugar a dudas una excusa fundamental que justifica por sí sola la presencia de estos artífices, entre los que tenemos recogidos de forma generalizada a Antonio Abodino el Joven, que trabajó como medallista en el taller de Jacopo da Trezzo, y que realizó la gran custodia de piedras duras, oro y piedras preciosas, e incluso instaló su

5 Barrón García, Aurelio: *La época dorada de la platería burgalesa*. Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León. 1998.

6 Cruz Valdovinos, J.M.: "Platería madrileña en el siglo XVI". *Madrid en el Renacimiento*. 1986, p. 238.

taller en Madrid. Para los Leoni, que realizaron parte de los grupos funerarios de la familia del Emperador Carlos V y la de Felipe II, así como las figuras del apostolado del retablo del altar mayor de la basílica que se fundieron en Milán pero se doraron en Madrid, trabajó el cincelador, Gian Paolo Cambiagio, en los grupos de la familia imperial.

Con el retorno de la Corte a Madrid en 1606 la nómina de plateros se eleva de tal forma que sin lugar a dudas a partir de entonces la Villa será la localidad con mayor número de plateros hasta nuestros días y, por consiguiente, la que ejerza una influencia estilística en el resto de la platerías a lo largo de todo el siglo XVII. Con el traslado debió llegar Juan de Nápoles Mudarra, al que habíamos visto en Valladolid, que hasta 1629 desarrollará su actividad en la Corte y fuera de ella. García Chico y Carlos Brasas nos aportan el dato de que creó un Lignum Crucis que forma parte del tesoro de la Colegiata de Ampudia, y que fue contratado en 1612⁷. Este platero también aparece documentado en Plasencia (Cáceres), entre 1615 y 1617, en los libros de cuentas de las parroquias de Arroyo de la Luz y Alluescar⁸. Emparentado con éste deben estar Andrés Nápoles Mudarra (1659-1678), que fue marcador de Villa, y Francisco Nápoles Mudarra (1630-1646).

También de Valladolid vino a establecerse a Madrid Juan Romano (1614-1623), emparentado con Alonso, Alvaro y Baltasar Romano que desde finales del siglo XV se encontraban activos por Castilla la Vieja. Otros plateros italianos, de cierto renombre, establecidos en Madrid son: Juliano Spagna, Domingo Montecellos y el genovés Nicolás Risso. Mención a parte merece el caso de Juan Bautista Tomasino, platero que está documentado como de oro y plata. En 1635 ya aparece documentado como residente en Madrid y mantuvo comercio con artistas de Milán⁹. En el año 1656 estuvo en la cárcel por haber labrado seis blandones, dos azafates, dos salvillas y un medio cuerpo de un cubo para el servicio de S.M., sin ajustarse a la ley de 65 reales. Dichas piezas fueron reconocidas por el Ensayador Mayor, Bernardo de Pedrera, el cual las halló con falta de ley por lo que se le siguieron los autos

7 García Chico, E.: *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Plateros siglos XVI-XVII-XVIII*, Valladolid, 1963, p. 119. Brasas Egido, C.: *Platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1980, pp. 204 y 205 y *La platería palentina*. Palencia, 1987, p. 93.

8 Andrés Ordax, S. y García Mogollón, F.J.: *La platería de la Catedral de Plasencia*. Cáceres, 1983, p. 32.

9 César Grasso le envió unas pinturas pequeñas, hechas y labradas en piedra de Jaspe y otras piedras finas. Agulló y Cobo, M: *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*. Madrid, 1981, p. 208.

judiciales correspondientes. El platero reclamó que se viesen las piezas por los contrastes de Villa, por lo que se mandó a Ignacio de Paiba, que había sido ensayador, las viese y este contestó que dicho reconocimiento había de hacerse con burilada y él no lo podía hacer, por no haber sido marcador, por lo que pidió que le acompañase su hermano Francisco, que había sido marcador, pero el Alcalde mandó que fuese Matías González Acevedo, marcador público de la Corte, y conforme a su arte declarase¹⁰. No sabemos como acabó este pleito, pero es un ejemplo de como funcionaba el cargo de Ensayador. Entre los oficios menores de la platería aparecen: Francisco de Carabayo, en 1657, como batidor de oro, Jaime Falconi, como tirador de oro, y Francisco Leonato, como maestro platero.

La platería toledana seguirá con una gran nómina de plateros a lo largo del siglo XVII, y sobre todo de plateros italianos. Una gran mayoría de aquellos que vinieron a trabajar en el Panteón Real del Monasterio de San Lorenzo el Real con Crescenci, después trabajarán en Toledo. Entre los que se mencionan en las nóminas de 1620 aparecen: Pietro Gatti, maestro de modelos, Francesco Ginori o Generino, reparador, Giovanni Batista Barinci o Barinces, platero y broncista, otros como Juan de Mónaco, Francucho Francuchi, que acabó el florón de la clave del Panteón Real en 1625, Juan Antonio Ceroni, que en 1623 realizó dos modelos en cera de ángeles¹¹.

Entre los que se mencionan actuando en Toledo aparecen: Alessandro Bracci, romano, que por indicación de Juan Bautista Montenegro realiza adornos de bronce en la capilla de la Virgen del Sagrario, y Virgilio Fanelli, autor del trono de la Virgen del Sagrario¹², el cual trabajó también en la remodelación, en los años cincuenta, del Jardín de la Isla de Aranjuez¹³. Ya a finales de siglo aparecen artífices de la talla de Pedro Fuco o Francisco Filippini, los cuales trabajaron en diversos lugares del centro de la Península.

No debemos olvidarnos tampoco de citar, en estas páginas, la llegada a nuestro país, procedentes de la península itálica, de piezas de la importancia de los magníficos cuatro continentes en plata, obra de Lorenzo Vaccaro, los

10 AGP 799/10.

11 Bustamante García, A.: El panteón del Escorial. Papeletas para su historia, ADH Y TA. Madrid Vol. IV. 1992, pp. 161-215.

12 Sobre el trono del Sagrario consultar: Virginia Tovar Martín, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 1975, pp. 196-197.

13 A.G.P. Aranjuez, C^a 557/1. Pagos a Virgilio Fanelli, “platero y arquitecto vecino de la ciudad de Toledo... por seis brazos de bronce vaciados y 18 tornillos pequeños con sus tuerquecillas todo de bronce... para la fuente de Neptuno que se está haciendo nueva”.

cuales fueron legados en el testamento de la reina Mariana de Neoburgo a la catedral de Toledo¹⁴.

La influencia del arte italiano del siglo XVIII en España, se ha situado siempre a partir de la llegada a nuestro país de la reina Isabel de Farnesio, con motivo de su boda con el rey Felipe V. Pero a pesar de este hecho, que es fundamental para el establecimiento de artistas italianos en la Corte madrileña, es sin lugar a dudas el advenimiento al trono de su hijo Carlos III el motor principal del desarrollo de la influencia italiana en España.

En el campo del arte del metal, plata y bronce, debemos constatar que con anterioridad a la llegada de Carlos III, ya se encontraban establecidos en Madrid algunos plateros italianos como: Giuseppe M^a Stefanini, Cayetano Pisarelo, Antonio Mascarela, o José Beya, que realizaron encargos particulares, tanto para la iglesia, como para la aristocracia. Sirva de ejemplo el juego de altar con custodia que Pisarelo realizó para la parroquia de San Ginés de Madrid. Sin embargo no nos consta, aún, que trabajasen para la familia real, salvo Beya que realizó alguna pieza encargada al margen de la Real Casa. De la producción madrileña de estos orfebres italianos, o de su labor con otros plateros madrileños, nada se ha podido localizar y publicar todavía, por lo que es imposible establecer alguna teoría sobre ellos.

Con el advenimiento de Carlos III al trono español hace su aparición en el ámbito palatino el celebre arquitecto Francisco Sabatini, de cuya actividad artística se han publicado numerosos estudios, y más recientemente los recogidos en el catálogo de la exposición *Francisco Sabatini 1721-1797. La arquitectura como metáfora del poder*¹⁵. La platería cortesana durante el periodo en que Sabatini ocupó el cargo de director o supervisor de las Obras Reales, se caracteriza por el desarrollo de una actividad insólita, en parte justificada por las necesidades creadas en el nuevo Palacio Real. Este periodo comprende los reinados de Carlos III y parte del de Carlos IV, hasta el año 1797, en que fallece Sabatini, por lo que será un activo testigo y protagonista de los cambios estilísticos que se llevaron a cabo durante el último tercio del siglo XVIII. Su espíritu organizativo, y en gran parte burocrático, le

14 MARTÍNEZ LEIVA, G., *Mariana de Neoburgo: Una visión de su reinado y exilio*, trabajo de investigación inédito, Universidad Complutense, Madrid, 2000. Agradezco a esta investigadora esta información.

15 Catálogo de la Exposición *Francisco Sabatini 1721-1797. La arquitectura como metáfora del poder*, Madrid, 1993.

hizo ocuparse directamente de todas las obras, tanto arquitectónicas como decorativas, que se llevaron a cabo en todos los Reales Sitios. Desde el punto de vista del arte del metal contó desde el principio con tres artífices que desarrollaron su actividad no solo como diseñadores de piezas y elementos decorativos, sino como artífices que mantuvieron en sus obradores a un numeroso grupo de artífices madrileños a los que transmitieron de alguna forma sus niveles artísticos, estos fueron: Vendetti, Ferroni y Giardoni¹⁶.

Antonio Vendetti, nació en Roma, en donde desarrolló su actividad hasta el año 1759, que se trasladó a España. Al año siguiente lo encontramos en Barcelona, realizando junto al platero catalán Manuel Pratdesaba, la custodia de la iglesia de la Piedad de Vich. En 1762 ya está establecido en Madrid y trabajando a las órdenes de Sabatini para las obras reales. De su gran actividad es buena prueba el número tan elevado de piezas que de él conservamos, especialmente en la zona centro del país, Segovia, Toledo, Guadalajara y, sobre todo, Madrid, que reúnen un amplio catálogo de su producción. En su obrador trabajaron como oficiales y aprendices artífices madrileños como: Higinio Díaz, Pedro Sierra, José Flores, Santos Martínez, Hermógenes Cardin, Ramón Salazar, Eusebio Soto, Joaquín Manso, Manuel de Pedro Sancho y Juan Fernández. El más conocido de todos fue Juan Manuel Arán, y entre los de fuera destacaron los barceloneses Roger y Grau, que de alguna forma hicieron pervivir sus diseños y estilo con posterioridad al año 1780 en que de nuevo se traslada a Roma. Su marcha se debe posiblemente al hecho de no alcanzar el nombramiento deseado dentro de Palacio y a sus constantes enfrentamientos con otros artistas. En Roma continuó su actividad hasta el año 1796 en que murió, siendo parroquiano de la Iglesia de San Biagio della Pagnotta¹⁷.

Por su parte Juan Bautista Ferroni (lám. 1) y José Giardoni, también romanos, se mantuvieron más unidos al servicio de la Corte y los dos desarrollaron su actividad en Madrid hasta su muerte, sin regresar a Italia. Ambos tuvieron pocos oficiales. Giardoni sólo a su hijo Joaquín y con Ferroni trabajaron: Agapito Pérez, Francisco Pablo PaltENCHI, natural de San Ildefonso, pero oriundo de Lugano, y

16 Sobre estos artistas consultar el apartado documental del *Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional*, Madrid, 1987; C.G. BULGARI, ob. cit.; A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Il Gusto dei Principi*, Milano, 1993, p. 105; J. MONTAGU, *Gold, Silver and Bronze, Metal Sculpture of the Roman Baroque*, Londres, 1996.

17 J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Obras de los plateros adornistas", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXXVI, Madrid, 1996, pp. 607-624.



Lámina 1. *Juan Bautista Ferroni.*
Lámpara de la Capilla Real del Palacio de Aranjuez.

Policarpo Carralón. Tanto su influencia, como su labor se desarrolló dentro del círculo palatino, junto a los otros plateros nombrados para el real servicio.

La interrelación entre todos ellos bajo la atenta supervisión de Sabatini la podemos constatar a lo largo de los numerosos encargos realizados para los Reales Sitios. Como ejemplo de esto podemos mencionar la custodia de la capilla del Palacio Real de Aranjuez, encargada a Giardoni en 1779 y realizada por el platero Manuel Timoteo de Vargas Machuca, que sigue una tendencia tardobarroca con múltiples aplicaciones decorativas típicas de este tiempo y muy del gusto del propio Sabatini en su primer periodo madrileño. No es infrecuente que, debido a los numerosos encargos que Giardoni recibía para las decoraciones palatinas en bronce, él realizara los diseños, bajo la aprobación de Sabatini, y recurriera para la ejecución de las piezas a otros plateros madrileños. Esto mismo ocurrió con las piezas para la parroquia de la Casa de Campo en el año 1787, cuyas piezas de plata fueron diseñadas por Giardoni pero las realizó el platero Manuel Rodríguez.

Un caso más singular lo constituye el juego de Cruz y candeleros para la real Capilla del Palacio de Madrid (lám. 2). En primer lugar, el 22 de junio de 1789 se hace el encargo a la platera de la Real Casa, Isabel Escudero, y en su nombre a Fermín Olivares, su marido, de seis candeleros de plata, según el modelo entregado por Ferroni. De su belleza y de la excelente factura en que fueron acabados nos da fe el tasador y platero de oro Antonio Lara, e incluso el propio Ferroni, que así lo manifiesta en la tasación y revisión de la cuenta presentada por Olivares el 9 de enero de 1791. En dicha tasación Ferroni rebaja el precio de la cuenta de Olivares en dos reales por onza, que hacen un total de 3.234 reales, por haber sido él quien dio los diseños de los candeleros. En la tasación también intervinieron los plateros Elvira y Giardoni, llegándose al acuerdo de valorar la obra en la cantidad de 84.018 reales de vellón¹⁸. Estos candeleros fueron muy elogiados, incluso por el propio monarca, quien ordenó la construcción del juego completo de altar. Así, el 29 de diciembre de 1791 se manda hacer la cruz correspondiente al platero José Giardoni, y un candelero más al propio Olivares. Cuando se presentan las cuentas de estas nuevas obras, Giardoni manifiesta que el diseño de la cruz corresponde a Olivares, que lo efectuó a partir de los candeleros ya fabricados, es más, Olivares también realizó el diseño de tres niños, una cabeza de serafín y dos garras de león y paños, debido a que los

18 F.A. MARTÍN, "Restauración de un Juego de Cruz y Candeleros", *Reales Sitios*, nº 85, Madrid, 1985, pp. 37-44.



Lámina 2. *José Giardoni y Fermín Olivares. Candelero del pontifical de Carlos IV. Capilla del Palacio Real de Madrid.*

originales se habían perdido. Sabatini al supervisar las cuentas de estas obras, las aprueba en su totalidad, reconociendo así la perfecta labor del platero madrileño y el trabajo en colaboración de ambos. El conjunto es sin duda el ejemplo más significativo de la alta calidad que llegó a alcanzar en aquel momento la platería cortesana, que nada tenía que envidiar a las realizaciones del extranjero, pues



Lámina 3. *José Giardini. Ángeles candeleros.*
Capilla del Palacio Real de Madrid.

son perfectamente comparables a las obras parisinas. Sin embargo es una pena que no podamos estudiarlas tal y como fueron, ya que nos han llegado restauradas por el platero Victor Pérez, quién intervino en ellas en 1876.

Otro ejemplar singularísimo de la obra de Giardini, son los ángeles candeleros (lám. 3) que realiza en 1796 para la Cofradía del Alumbrado y Vela

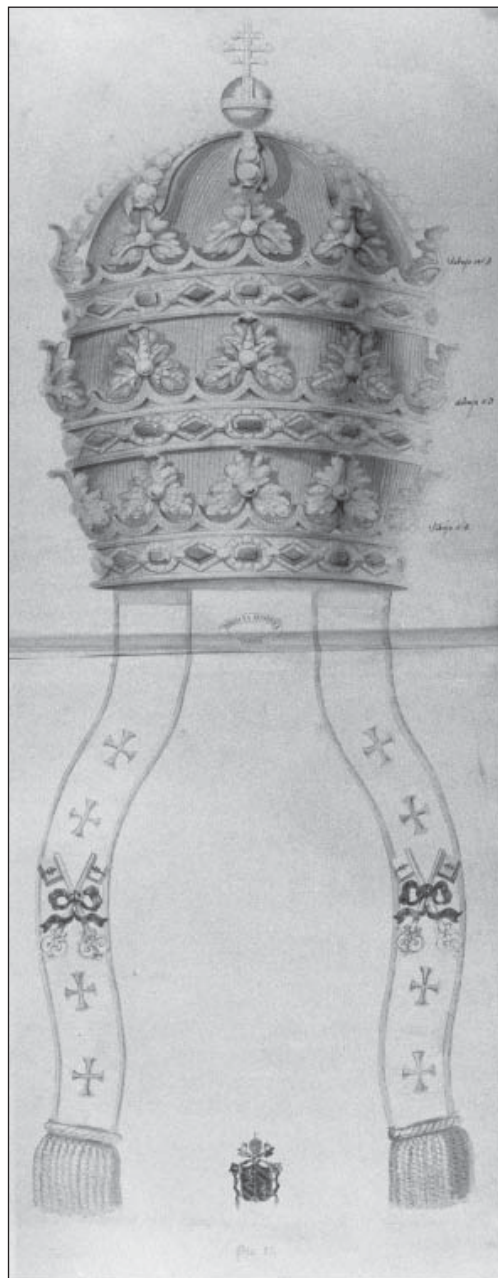


Lámina 4. *Carlo Pizzala y Celestino Ansorena.*
Diseño de la tiara para Pío IX.

Continúa del Santísimo Sacramento de la Real Hermandad de Criados de S.M., reformados en el año 1820, hoy en día en la Capilla del Palacio Real de Madrid, en los que demuestra una maestría en el tratamiento del noble metal combinando la superficie lisa y brillantemente pulimentada para imitar la piel de la figura humana, y rugosa e imbricada para el vestido y las alas.

La colaboración entre italianos y españoles no quedó tan sólo reducida al campo de la platería, sino que en los bronceos también se observa la misma tendencia. Así vemos como en gran parte de las obras encargadas a Ferroni, éste contó con la colaboración de Domingo Urquiza, que figura como bronceista de la Real Casa desde el año 1773, elaborando numerosos adornos en muebles y piezas para los oratorios de Carlos IV y María Luisa. Fue nombrado tasador de las obras de plata tras la muerte de Antonio Lara en el año 1794 y sucedió a Ferroni en el cargo de Adornista y Platero-bronceista cuando éste falleció en 1804. Ejemplo de la cooperación entre ambos artífices son las piezas para los oratorios de SS.MM. o las que realizaron para la madrileña ermita de San Antonio de la Florida, en el más puro estilo neoclásico. Estas piezas nada tienen que ver con el primero de los encargos que realizaron en 1779 para la capilla del Palacio de Aranjuez, en el que se movieron dentro de las tendencias del tardobarroco en las que se habían formado, y que tanta impronta dejó en el arte del metal en la corte madrileña.

Fuera del ámbito palatino, pero trabajando en la capital, debemos citar al romano Vittorio Galeotti (1779-1792), al napolitano Guiseppe Escalera (1782-1792), a Francisco Vacarino y al más conocido Carlo Pizzala, que junto con Celestino Ansorena realizó una tiara para S.S. Pío IX (lám. 4)¹⁹.

Fuera de Madrid se sitúan Basilio Roma, en Valencia, entorno a 1712; en Murcia: José Bitria, Gabriel Marcipe y, el más conocido de todos, Carlos Zaradatti; Antonio Romano, en Córdoba, en 1759; Miguel Sciortino de Potenza, en Valladolid; Ambrosio Ambrosiani (1813-1837), con obra en Sevilla capital y en algunos pueblos. En Segovia se da un caso especial, ya que posiblemente aquí se establecen algunos de los orfebres que estaban al servicio de los monarcas, ese es el caso de los napolitanos Felipe Ferrara, Domingo Mediate y Nicolás Feni que se mantienen activos hasta los primeros años del siglo XIX.

19 Martín, F.A.: *150 años de Ansorena*. Ed. Ansorena. Madrid. 1995.

PIEZAS DE PLATERÍA DE OAXACA (MÉXICO) EN LA PARROQUIA DE MANZANOS (ÁLAVA): LEGADO DE DON JUAN MIGUEL DE VIANA

ROSA MARTÍN VAQUERO
Universidad del País Vasco

INTRODUCCIÓN

La importancia de las relaciones artísticas que se produjeron, a lo largo de los siglos de la colonización, entre Álava y el Nuevo Mundo, es uno de los capítulos del arte alavés que se hallan pendientes de estudio¹. El interesante legado americano que aún se conserva en las parroquias alavesas, mandado por los indianos que no olvidaban su lugar de origen, es extraordinario, una pequeña aproximación dimos a conocer al realizar el estudio de la Platería Hispanoamericana en la Ciudad de Vitoria². De ahí que tengamos en pro-

1 Actualmente la bibliografía sobre el tema de platería alavesa americana es muy escasa, no existe hasta el momento un estudio de conjunto, contamos con el *Catálogo Munumental de la Diócesis de Vitoria*, siete tomos en la actualidad, que ha sido hasta ahora la fuente impresa donde buscar algunas referencias sobre estas obras sufragadas por indianos. Las obras de nuestro estudio, permanecen inéditas, ya que el tomo correspondiente al municipio de Manzanos y su zona, aún no se ha elaborado. En la obra de *Los Vascos y América*. Bilbao, 1990, p.p. 106-116, en el capítulo de «Platería» realizado por CRUZ VALDOVINOS, J.M., recoge una breve descripción de obras de platería americana de Vitoria y Álava, pero ninguna corresponde al centro platero de Oaxaca de donde provienen las obras de estudio.

2 MARTÍN VAQUERO, R., «Platería hispanoamericana en la ciudad de Vitoria» en *Homenaje al profesor Hernández Perera*. Madrid, 1992, pp. 685-702.

yecto el realizar un estudio más completo incluyendo la provincia de Álava, que demuestre su extraordinaria singularidad y que nos sirva no solamente para calibrar la espléndida categoría de estas obras procedentes de las colonias hispanoamericanas, sino para aproximarnos a los donantes que enviaban estas piezas, a su vida en sociedad y entender así mejor su mundo de necesidades y paradigmas.

Son varias las obras artísticas americanas que a lo largo de nuestra proyección investigadora hemos recogido y que aún permanecen inéditas, aproximarnos a su conocimiento es uno de nuestros objetivos. De ahí que en este estudio nos centremos en el arte de la platería cuyo panorama en este sentido es brillante, por la calidad de las obras, así como por lo variado de la procedencia de éstas³. Tenemos constatados los centros más conocidos de Nueva España, como México —del que proceden el mayor número de obras—, Quetaro, San Luis de Potosí, Zacatecas, de la Capitanía General de Guatemala: Santiago de los Caballeros y Nueva Guatemala, además tenemos representados otros talleres importantes y de los que aún no se conocen un número importante de piezas como es el de Oaxaca (México) y del cual damos a conocer aquí dos extraordinarias piezas inéditas en las cuales tenemos estampada la marca de este centro que nos avala su origen⁴.

3 Son varias las personas que le han dedicado estudios a este tema, entre otros: ÁNGULO IÑIGUEZ, D., «Orfebrería religiosa en Guatemala» en *XXXVI Congreso Internacional de Americanistas*. Vol. IV, Sevilla, 1966, pp. 287-292. «Orfebrería de Guatemala en el Museo Victoria y Alberto de Londres». *Archivo Español de Arte*, nº 1950, pp. 351-353. CRUZ VALDOVINOS, J.M., «Platería Hispanoamericana en el País Vasco» en *Los Vascos y América. Ideas, hechos y hombres*. Gran Enciclopedia de España y América. Madrid, 1990, pp. 106-116. ESTERAS MARTÍN, C., «Platería virreinal novohispana. Siglos XVI-XIX». *El arte de la platería mexicana. 500 años*. México, 1989. *La platería del Museo Franz Mayer. Siglos XVI-XIX*. México. *Marcas de platería hispanoamericana. Siglos XVI-XIX*. Madrid, 1992. *Platería en el Reino de Guatemala. Siglos XVI-XIX*. Guatemala, 1994. FERNÁNDEZ, Alejandro, MUNOA, Rafael y RABASCO, Jorge, 1984, *Enciclopedia de la plata española y Virreinal americana*, (2ª edic. 1985) Madrid. HEREDIA MORENO, M.C., *La orfebrería en la provincia de Huelva*. Huelva, 1980, fig. 336. «Iconografía del ostensorio mexicano del siglo XVIII con astil de figura». *II Coloquios de Iconografía*. Madrid, 1990, T. II, pp. 323-330, Láms. CLIV-CLVII. HEREDIA MORENO, M.C., ORBE SIVATTE, M. y A., *Arte Hispanoamericano en Navarra. Plata, pintura y escultura*. Pamplona, 1992. HERNÁNDEZ PEREDA, J., *Orfebrería en Canarias*. Madrid, 1955. IGLESIAS ROUCO, L.S., *Platería hispanoamérica en Burgos*. Burgos, 1991. SÁNZ SERRANO, M.J., «Platería mexicana y guatemalteca en Jerez de la Frontera», *Actas de las IV Jornadas de Andalucía y América*. Sevilla, II, 1985, pp. 71-88. VALLE ARIZPE, A., *Notas de platería*. Méjico, 1988. Otros trabajos sobre el tema los citamos a pie de página.

4 Se reproduce y documenta esta marca en: ESTERAS MARTÍN, C., «Platería virreinal novohispana. Siglos XVI-XIX». *El arte de la platería mexicana. 500 años*. México, 1989. *La platería del Museo Franz Mayer. Siglos XVI-XIX*. México. *Marcas de platería hispanoamericana*.

Queremos con esta pequeña aportación contribuir al conocimiento de las piezas elaboradas en este centro, las cuales avalan su calidad artística, y más adelante poder abordar un trabajo más profundo del tema. Nos planteamos este estudio en dos vertientes, la primera desde la Historia del Arte, dando a conocer dos extraordinarias obras procedentes del centro platero de Oaxaca (Méjico), analizando los aspectos técnicos, estilísticos, ornamentales e iconográficos. Y en segundo lugar desde el campo de la historia socio-cultural, indagando sobre protagonistas desconocidos hasta ahora, como es don Juan Miguel de Viana, donante de estas obras, estudiando sus realidades sociales, culturales y religiosa, bajo una perspectiva social.

Así pues, ante estos presupuestos hemos creído interesante centrar el objetivo de este estudio acercandonos a las obras, no sólo desde el punto de vista técnico y artístico sino también desde una perspectiva social. El trabajo lo vamos a estructurar en dos partes: la primera referente a los aspectos artísticos y la segunda a los aspectos histórico-sociales, referentes a la personalidad del donante.

Consideramos importante destacar la obra de arte como fuente documental para abordar su estudio, ya que en el caso de que nos falle la documentación –en nuestro caso desconocemos quién fue el artífice de estas obras–, ellas por sí mismas nos proporcionan datos interesantes y precisos para poder abordar este estudio: en el cáliz y custodia de Manzanos podemos observar como ambas piezas tienen estampadas la marca de localidad que nos informa del centro donde fueron elaboradas y además las dos llevan sendas inscripciones en la peana, parte interior, que nos proporciona el nombre del donante, su lugar de origen –Manzanos (Álava)–, y el espíritu indiano de devoción a la parroquia que le vio nacer y a la cual no olvida.

Para valorar la dos obras –cáliz y custodia–, llegadas de Hispanoamerica, del centro de Oaxaca, es importante conocer la importancia de esta ciudad y su situación estratégica en el dominio de los españoles que llegaron al Nuevo Mundo (lám. 1). Situada al sur de la capital de México, se encontraba en el pasó hacía nuevos dominios, a los que se dirigió Hernán Cortés, una vez conquistada la capital. En 1519, las tropas de Cortés llegaron a tierras oaxaqueñas con dos propósitos fundamentales: curiosamente uno de ellos era el indagar

Siglos XVI-XIX. Madrid, 1992. HEREDIA MORENO, M.C., *La orfebrería en la provincia de Huelva*. Huelva, 1980, fig. 336. HEREDIA MORENO, M.C., ORBE SIVATTE, M. y A., *Arte Hispanoamericano en Navarra. Plata, pintura y escultura*. Pamplona, 1992.



Lámina 1. Plano de localización de Oaxaca y centros plateros (Méjico).

el origen de algunos objetos de oro que el conquistador había visto en Tenochtitlán, lo cual nos indica como en esta ciudad ya se labraban obras de gran importancia, y la otra intentar alianzas con los mixtecos y zapotecas. Estos indígenas se asentaban en las margenes del río Atoyac, sobre un espacio conocido como Huaxyácac, lugar que en la actualidad está integrado dentro de la ciudad de Oaxaca⁵.

La resistencia de la población indígena no impidió que los españoles ocuparan el poblado en 1521. La fundación y asentamiento de españoles en la ciudad estuvo marcada por los intereses de Cortés en la zona que motivaron innumerables conflictos con sus habitantes. Un viaje de Cortés dió lugar que un grupo de compatriotas que estaban en México llegaran al valle de Oaxaca, fundaron la ciudad sobre el antiguo asentamiento de Huaxyácac y allí edificaron unas casas sobre los restos de edificios públicos indígenas. En 1526 la ciudad se convirtió en villa con el nombre de Antequera de Oaxaca,

5 Sobre la historia de Oaxaca véase, entre otros: GAY, J. A., *Historia de Oaxaca*. Méjico, 1990, 1ª edic. 1881. HALCÓN, F., «Configuración urbana de Oaxaca: la casa de Hernán Cortés». *Laboratorio de Arte II* (1998), pp. 421-425.

pero hasta 1529 no se conoció la fundación en Nueva España y ese año el Emperador recompensó con creces las hazañas del capitán otorgándole el título de Marqués del Valle de Oaxaca, que incluía jurisdicción del propio valle y cuatro villas más⁶. El arte de la platería, según hemos aludido, debía ser importante, al llamar la atención de Cortés las obras de oro allí elaboradas, pero en lo que a nosotros respecta, parece que son las piezas del siglo XVII y XVIII, al igual que otros centros plateros novohispanos, las que tendrán un gran apogeo, saliendo de estos talleres obras de extraordinaria importancia⁷.

LAS OBRAS: ASPECTOS ARTÍSTICOS

El **cáliz** hispanoamericano procedente de Oaxaca que se conserva en Manzanos (Álava) no ofrece duda en cuanto a que fue enviado a este pueblo y quién fue su donante (lám. 2). En el borde del reverso del pie se lee la siguiente inscripción: «A DEBOZION DE D^N. JUAN MIGUEL DE BIANA NAT^{AL} DE MANZ^S» (abreviado natural y Manzanos y unidas D-E y E-V). Está elaborado en plata sobredorada y cuidada factura, mide 22,5 cm de alto, 7,5 cm copa y 15,5 cm diámetro pie. Presenta una sola marca, repetida tres veces, en la copa y en el interior del pie⁸ (lám. 3).

Tiene pie amplio de base circular con pestaña saliente de contorno mixtilíneo, a base de ochos conopios y otros tantos salientes curvos. La pea-

6 HALCON, F., «Configuración...», ob. cit., p. 422.

7 Sobre la importancia que adquirieron estos centros plateros en el siglo XVII y XVIII, véase: ESTERAS MARTÍN, C., *La platería en el Museo Franz...*, ob. cit, p. 22. Anteriormente la platería de la capital mexicana había dominado el Virreinato de Nueva España hasta aproximadamente el último tercio del siglo XVII, que surge la competencia de otros centros locales.

8 A.H.D.V. MANZANOS. Consultado los Libros de Fábrica nº 6 (1711-1766) y nº 7 (1767-1938), no hemos encontrados cuando estas obras llegan a la iglesia, pues en las cuentas no aparece alusión a su entrega. Revisados los inventarios de alhajas, consta que en el de 1713 (Lib. nº 6, f.8), solamente anotan «It. un viril de plata con sus rayos a lo antiguo con sus lunas cristalinas, con peana de madera», posteriormente en la Visita de 1727 (Lib. nº 6, f. 78), se dice que se han hecho varias alhajas para la Virgen y el Niño, y una custodia para exponer el Santísimo Sacramento y que para ello se ha entregado plata vieja: un cáliz viejo, patena y una custodia antigua. No volvemos a encontrar inventarios de alhajas en los libros pero en las cuentas de Fábrica figuran distintos pagos al notario Pedro Montoya por hacer el inventario de la iglesia. En el Archivo Histórico Provincial de Álava (A.H.P.A.), revisados los protocolos no se conservan escrituras de este Escribano. En el A.H.D.V. MANZANOS, con el nº 22, tenemos un Legajo de documentos varios: entre ellos se conserva una copia referente a la Capellanía fundada por don Juan Miguel de Viana, fechada el 2 de noviembre 1915. En él aporta datos sobre el testamento que hizo en 1768 y a la fundación de la capellanía realizada en 1776, la analizaremos posteriormente, pero no alude a estas piezas.



Lámina 2. *Cáliz de Manzanos (Álava). Donante Juan Miguel de Viana.*



Lámina 3. *Detalle de la copa del cáliz de Manzanos (Álava).*

na es convexa y el gollete adopta forma trococónica con característica disposición ochavada. Se adorna con temas naturalistas sobresalientes, entre pequeñas tetrafolias y sencillas palmetas con apariencia de veneras que se colocan alternativamente señalando los ángulos y caras octogonales. Nacen éstas de gruesos botones y se ubican en dos grupos circulares, rectilíneos y angulares del basamento. El astil de tipo abalaustral es esbelto y en su desarrollo alterna las piezas bulbosas con otras lenticulares superpuestas, tiene el pedestal, con arandelas salientes, y el nudo de forma lenticular agallonada, mientras que en el centro y en el cuello se disponen dos piezas bulbosas,

también agallanadas. La subcopa destaca con perfil convexo, insiste en el tema decorativo de las palmetas y cuadrifolias y se remata con una moldura cuya disposición mixtilínea es análoga a la adaptada por el contorno de la base; la copa es ligeramente abierta y lisa.

Lleva una sola marca impresa (14x12 mm.) que se repite tres veces, dos en el reverso de la base, y otra en la copa (incompleta pero nítida la parte inferior). Responde al punzón de la ciudad de Oaxaca, donde se labró la pieza. Esta marca consiste en disponer, entre dos columnas timbradas por corona, de tres puntas, una cabeza masculina (de perfil izquierdo y toscos rasgos faciales) sobre una O, señal que corresponde a la inicial de la ciudad de Oaxaca⁹. Se trata de una variante de este centro correspondiente al siglo XVIII, ya que la profesora Esteras reproduce otra marca de una cruz de altar del Museo Franz Mayer, anterior a la nuestra, en la que la cabeza masculina está sustituida por un león pasante sobre la inicial O, estampada en obras del siglo XVII¹⁰.

Sobre la marca estampada en este cáliz y en la custodia del juego, ya aludimos en el estudio que realizamos del cáliz de la Catedral de Córdoba, obra elaborada en la Nueva Guatemala, por la similitud que presentaba tanto en la tipología como en la decoración¹¹. Al igual que en el cáliz de Córdoba¹² y en el de la Colegiata de Covarrubias¹³, en el vocabulario ornamental de la pieza, están presentes las veneras –atributo de Santiago– que apuntan

9 La marca es la misma que se repite también tres veces en la custodia que forma juego con este cáliz. Esta impronta se reproduce en: CRISTINA ESTERAS, C., *Marcas de platería hispano-americana. Siglos XVI-XIX*. Madrid, 1992, n.º. 162.

10 CRISTINA ESTERAS, C., *Marcas de platería...* ob. cit, n.º 75-81. Esta marca la había dado a conocer en 1989, aunque con interrogante en: «Platería virreinal novohispana...», ob. cit. Ibidem. *La platería del...*, ob. cit, p. 123. La autora cita otras piezas con la variante de esta marca correspondiente al siglo XVII. También: HEREDIA MORENO, M.C., ORBE SIVATTE, M. y A., *Arte Hispanoamericano en...*, ob. cit. Reproducen obras procedentes de Oaxaca, sin marcas, identificadas a través de la documentación de los donantes.

11 MARTÍN VAQUERO, R., «El Cáliz de la catedral de Córdoba. Su estudio». *El País del Quetzal. Guatemala maya e hispana*. Madrid, 2002, pp. 474-475. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. Ibidem. *Guatemala. Land des Quetzal Von den Maya zur spanischen Welt*. Wien, 2002, pp. 360-361. También aludimos a otro cáliz de la Colegiata de Covarrubias, éste sin marcas, pero que por la similitud que presenta con el aquí presentado, pensamos sea obra del mismo taller e incluso del mismo artífice.

12 ESTERAS MARTÍN, C., «Nuevas aportaciones a la historia de la platería andaluza-americana». *Andalucía y América en el siglo XVII. Actas de las III Jornadas de Andalucía y América*. Sevilla, 1985, T. II, p.p 36-38. Al elaborar nosotros la ficha de este cáliz en: *El País del Quetzal...*, p. 474-475, recogimos la bibliografía existente sobre el mismo.

13 IGLESIAS ROUCO, L.S., *Platería hispanoamericana...*, ob. cit., pp. 134-135.

a la capital del Reino de Guatemala y centros como Oaxaca, y los gallones, muy utilizados en ambos centros.

En el citado estudio destacamos el impacto que la platería de Guatemala debió tener en centros próximos como el de Oaxaca (México). No obstante hemos de destacar a Oaxaca como centro artístico importante muy relacionado con los talleres centroamericanos. Por las piezas conocidas, hasta ahora de este centro, son características peculiares: los soportes avenerados, pequeñas figuritas en los astiles, como veremos en la custodia de este juego, con piezas caladas, a modo de gajos, que le dan mayor esbeltez y diafanidad, están presentes también los esquemas octogonales, estrellados o mixtilíneos y una ornamentación vegetal de elementos foliáceos y florales, tratados con voluptuosidad.

De los tres cálices semejantes a los que nos hemos referido: el de Córdoba, elaborado en Nueva Guatemala, lleva la marca del impuesto fiscal, éste de Manzanos (Álava) en Oaxaca, su marca no nos deja lugar a dudas, y el de Covarrubias, sin marcas, pero fijandonos detenidamente en sus detalles, creemos que presenta más similitudes con el de Manzanos, pues está elaborado también en plata sobredorada, no lleva esmalte verde como el de Córdoba, y todas las molduras presentan gran coincidencia –solamente tiene en el astil una modura invertida, respecto al aquí citado—. Los tres presentan una exuberante ornamentación, a base de una labor rica y fina, con buen dominio de la técnica y buen estilo.

En cuanto a la fecha de su elaboración, en la documentación no hemos encontrado datos al respecto. El modelo de la marca tampoco nos sirve para aclarar este aspecto, ya que la encontramos en ejemplares de la primera mitad del siglo XVIII. Por lo que respeta al lenguaje tipológico y ornamental de la pieza, tenemos que el movimiento curvilíneo de la planta, su ornamentación naturalista y gallonada y por la estructura sinuosa del astil, la pieza podría fecharse en el segundo cuarto del siglo XVIII, pero el cáliz mantiene la elegancia rococó, y se aprecia en él claridad compositiva y depurada abstracción ornamental, por lo que nos hace pensar en fechas posteriores. No obstante si nos atenemos a que en 1768 el donante se encuentra en Vitoria, nos llevaría a situarlo en torno esa fecha¹⁴.

14 En el estudio dedicado al donante, encontramos como Juan de Viana, es vecino y residente en Vitoria en 1768, que firma su testamento. Las piezas no pagaron el Impuesto Real por lo que es posible que fueran traídas por él personalmente; también cabe la posibilidad que fueran elabora-

Sobre la apariencia general de la obra, hay que decir que es, como casi todas las creaciones americanas, exuberante y su labor rica y fina. Su artífice, sea cual fuere su nombre, tiene buen estilo, domina la técnica y sabe jugar con el cromatismo. En definitiva todos estos aspectos hacen del cáliz un ejemplar importante.

La **custodia** que forma juego con el cáliz, también donada a Manzanos por D. Juan de Viana, tiene grabada una inscripción en el reverso del pie, al igual que el cáliz, y en ella también hace constar que es natural de Manzanos (lám. 4). Es una magnífica obra realizada en plata sobredorada, se enriquece con el adorno de piedras verdes alrededor del viril y en los rayos rectos del sol expositor, alojadas en estrellas de siete puntas, lleva una piedra roja en el cuadrón de la cruz de remate. Mide 64 cm de alto, 27,5 cm de diámetro pie y el sol expositor y viril 24 y 12 cm respectivamente. Tiene estampada una sola marca, repetida tres veces, su estado de conservación es bueno, sólo le falta parte de un rayo.

Tiene base de contorno circular con lobulos formando amplia pestaña saliente, se apoya en veneras transformadas en triángulos, cuyos vértices le sirven de soporte, confiriéndole al pie un perfil mixtilíneo calado; las veneras se adornan con gallones rectos y bordes de perfil escalonado. La peana se continua con dos cuerpos, el inferior abullonado y el superior trococónico, separados por un borde festoneado liso que sigue el perfil del pie. Se adorna con grandes veneras invertidas respecto a las del pie del cáliz, y florecillas entre ellas, en la parte inferior. En el cuerpo trococónico hay una cenefa a base de flores entre los lóbulos y en el cuello se repiten las mismas formas de abstracción avenerada en las que se apoya el pie (lám. 5).

El astil está bellamente moldurado, arranca con un cuerpo circular plano con alto borde, encima lleva colocado otra pieza a modo de subnudo que hace de peana, la cual sustenta el nudo esférico hueco, con eje en el centro y compartimentado a modo de gajos, se continua con otra pequeña moldura, adornada a su vez con aros, en la que se sustenta la figura de San Juan Bautista Niño, de pie, vestido con la piel de camello y con una cruz larga en su mano derecha, sin portar en su mano izquierda el Cordero como es su iconografía tradicional (lám. 6). La figura de San Juan Bautista aparece re-

das posteriormente y que se las enviaran a través de una persona de confianza o familiar suyo, aunque esto nos parece menos probable.



Lámina 4. *Custodia de Manzanos (Álava). Donante Juan de Viana.*



Lámina 5. *Detalle del pie de la custodia de Manzanos.*

presentado en otras piezas de platería del Nuevo Mundo con la misma iconografía o portando el Cordero, como en la de San Lorenzo de Pamplona¹⁵.

En la cabeza del Santo tiene colocada una moldura cilíndrica en la que se sustenta el sol expositor. El marco del viril está bellamente adornado a base de ocho piedras verdes enmarcadas en roleos contrapuestos, a modo de cabujones, que forman una flor y entre ellas pequeños rayos gallonados, de diferente tamaño, formando una sencilla cenefa como el remate del pie y que caracteriza el adorno de varias partes de la pieza. Se complementa con veinte rayos rectos alrededor, cortados a bisel y rematados en estrellas de siete puntas con piedra en el centro, que alternan con otros tantos flameados. En la parte superior como remate una pequeña cruz latina calada de brazos curvados (lám. 7).

15 HEREDIA MORENO, M^a C., ORBE SIVATTE, M. y A., *Arte Hispanoamericano...*, ob. cit., p. 89.



Lámina 6. *Detalle del astil con la figura de San Juan de la custodia de Manzanos.*

Lleva estampada una sola marca, la misma que el cáliz, repetida tres veces, una en el enganche y otras dos iguales en el interior del pie, como hemos mencionado anteriormente; responde a la marca de localidad de donde procede la pieza¹⁶. Sabemos que en el marcaje hispanoamericano la ciudad de México fue sin duda el centro que empleó el marcaje más completo –las tres marcas reglamentaria y la del quinto real–, pero otras localidades

16 A este respecto la hemos descrito en el estudio del cáliz. Hemos de decir que varias de las marcas aparecen frustas, algunas solamente se aprecia la parte superior y en otras la inferior, lo cual nos ha permitido apreciarla claramente, por lo que no nos ofrece dudas.



Lámina 7. *Detalle del sol expositor, custodia de Manzanos.*

como Zacatecas, Guadalajara, Pachuca, Yucatan u Oaxaca, sólo emplearon marca de localidad como norma¹⁷ (lám. 8).

Estilísticamente se trata de una obra de calidad, de esbeltas proporciones y original astil, presenta además una pequeña figurita fundida, elemento singular de las custodias oaxaqueñas y mexicanas con la iconografía de San Juan Bautista niño en la parte superior¹⁸. Esta iconografía, representado como niño con la cruz, la encontramos en varias obras pictóricas¹⁹. El nudo esfé-

17 A este respecto expusimos estas peculiaridades en: «El marcaje de la platería Hispanoamericana» *La platería Hispanoamericana...*, ob. cit, p, 129, nos referíamos a las características del marcaje en los distintos centros y épocas. Cfr. ESTERAS MARTÍN, C., *Marcas de platería hispanoamericana. Siglos XVI-XIX*. Madrid, 1992, p. XIII.

18 Otras custodia oaxaqueñas con figuritas tenemos en: HEREDIA MORENO, M^a C., *La orfebrería en...*, ob. cit., fig. 336. Ibidem. «Iconografía del ostensorio ...», ob. cit. Lámin. CLIV, fig. 2. Con ORBE SIVATTE, M. y A., *Arte Hispanoamericano...*, ob. cit., p. 60. y ESTERAS MARTÍN, C., «Platería virreinal novohispana...», cat. 106, pp. 340-341. Por nuestra parte tenemos una custodia con ángel alado en el astil en Uribarri de Aramayona (Álava). Estas figuras están relacionadas con las milicias celestes que cobraron gran auge en el barroco contrarreformista hispanoamericano.

19 Lo podemos apreciar en las pinturas de Rafael, como el cuadro titulado la Virgen de la Diadema Azul, en el que está representada la Virgen con el Niño y San Juanico, éste con la vestimenta de la piel de camello y la cruz latina larga.



Lámina 8. *Marca de Oaxaca.*
Interior pie del cáliz.

rico abierto, formado por tiras meridianas a modo de gajos sueltos en torno a un vástago vertical interior, cuyos aros se continúan en torno a la peana del santo, hacen que la pieza produzca un efecto de gran ligereza y dinamismo que da diaphanidad al conjunto, característica propia de este centro.

Las custodias con astil de figura fueron frecuentes en el Barroco Novohispano, sobre todo en México y Oaxaca, de donde proceden piezas importantes. Todas ellas poseen el típico carácter triunfalista de exaltación del Sacramento de la Eucaristía a través de figuras tan significativas como la aquí representada de San Juan Bautista, San Miguel en varias obras navarras, la Virgen, o ángeles, cuyo significado podemos relacionar con la supervivencia en el Barroco mexicano del espíritu contrarreformista surgido en Trento que, en Hispanoamérica,

adquiere un particular relieve como medio de persuasión²⁰. En el caso de la custodia de Manzanos, pensamos que la advocación de la iglesia en la que se bautizó y la devoción al santo de su nombre, constituiría el motivo para que el donante pidiera que se representara a San Juan Bautista²¹.

20 En este sentido véase: HEREDIA MORENO, M^a C. «Iconografía del ostensorio....», ob. cit., p. 326.

21 La iglesia de Manzano tiene como patrono a San Juan Bautista, que coincide con el nombre del donante Juan, como aparece en su partida de su Bautismo: A.H.D.V. MANZANOS. Lib. Bautismos (1671-1779), n^o 3, f. 27. Microfilm. 302. Resulta curioso que el donante aparezca en otros documentos con dos nombres –Juan Miguel–, posiblemente influyera que a San Miguel estaba dedicada una ermita importante cerca del pueblo a la que se tenía en gran consideración, de ahí que fuera el motivo por el que aparece a veces con uno o con los dos nombres, en los documentos y en la inscripción del cáliz que forma juego con la custodia.

LA PERSONALIDAD DEL DONANTE: ASPECTOS SOCIALES Y RELIGIOSOS

La familia Viana de Manzanos (Álava): Su origen y procedencia

En cuanto a la personalidad del donante, don Juan Miguel de Viana, natural de Manzanos (Álava), nos es dada a conocer en la inscripción que aparece en el interior del pie, de ambas piezas²². Hemos querido aportar a esta comunicación, datos que permitan una aproximación al tema no sólo en el plano artístico, sino considerando también los aspectos humanos, sociales y religiosos del donante. Por ello nos parece necesario encuadrar a este en el estatus social del que procede. El apellido Viana, según los libros de heráldica consultados, tuvo casa solar de notorios hijosdalgos de sangre infanzona, denominada Zabala Viana en la anteiglesia de Santo Tomás de Olavarrieta, que hoy pertenece al Ayuntamiento de Ceberio y partido de Bilbao (Vizcaya)²³. Las notas son tomadas de un Expediente de Hidalguía de la Chancillería de Valladolid²⁴.

Consultado los libros Sacramentales de la parroquia de San Juan de Manzanos (Álava), hemos elaborado el árbol genealógico de la rama de esta familia desde que encontramos las primeras noticias asentadas en la Villa; en él señalamos a Juan Miguel de Viana, que a la vista de los miembros documentados es quién donó las piezas, como consta en la inscripción. Recogemos también los primeros Vianas de los que proceden para que sea más clara su ascendencia²⁵.

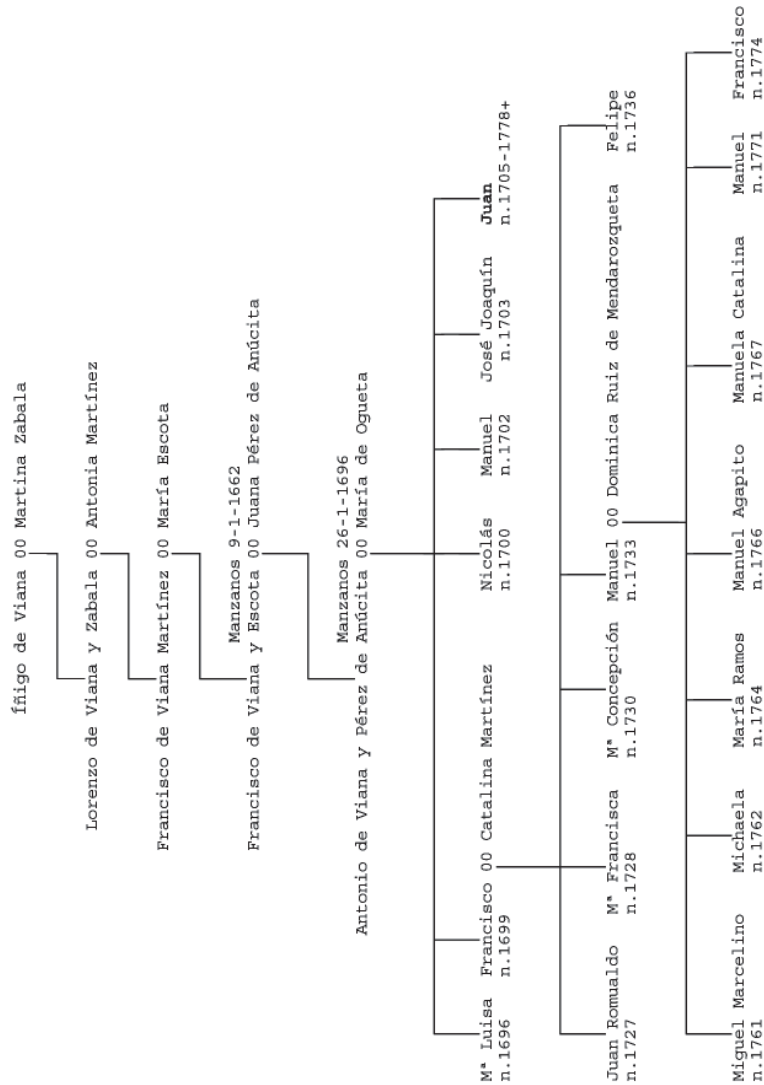
22 Observamos como curiosidad que en la inscripción del cáliz figura con los dos nombres –Juan Miguel–, mientras que en la custodia, solamente aparece con el primero –Juan–. A este respecto también encontramos esta peculiaridad, como hemos aludido, en otros documentos consultados que veremos a continuación.

23 GARCIA CARRAFFA. A. y A., *El Solar Vasco Navarro*. San Sebastián, 1967, T. VI, 3º edic., pp. 261-262. Recoge concretamente la rama de los Viana asentada en Manzanos (Álava). MOGROBEJO, Endika de, *Diccionario Hispanoamericano de Heráldica*. Bilbao, 1996-2003. Recoge el apellido Viana en Vizcaya, menciona todas sus ramas y aporta una bibliografía exhaustiva sobre este apellido. Ibidem., *Blasones y linajes de Euskalerría*. Bilbao, 1991, aquí prácticamente extracta lo dicho por Carraffa.

24 BASANTA DE LA RIVA, A., *Catálogo genealógico de vizcainías*. Valladolid, 1930, pp. 185-186. Recoge la procedencia del apellido Viana, según un expediente de hidalguía de 17 de noviembre de 1794, incoado por Miguel Marcelino de Viana, sobrino de Juan Miguel de Viana, que ganó Real Provisión de nobleza. Cfr.: GARCÍA GARRAFFA, A. y A., *El Solar Vasco...*, ob. cit. p. 261. A.R.CH.V. Sala de Vizcainías. Solicitado por nosotros este expediente (marzo, 2003) para poder comprobarlo, se encuentra en la actualidad desaparecido, por lo que no ha sido posible consultarlo.

25 A.H.D.V. MANZANOS. Lib. Bautismos. Los primeros miembros los hemos recogido siguiendo a Garraffa: El primero que se conoce de este apellido es: Iñigo de Viana, natural del valle

ÁRBOL GENEALÓGICO DE LA FAMILIA VIANA* MANZANOS (ÁLAVA)*



* El apellido Viana, aparece indistintamente con V y B, incluso en un mismo documento.

* Miembros de la familia Viana documentados en los Libros Sacramentales de Manzanos (Álava)

En el libro de Bautismos de la iglesia de Manzanos de 1671-1779, el 6 de mayo de 1705, encontramos la partida de un niño llamado Juan, hijo legítimo de Antonio de Viana y María de Ogueta, vecinos de dicho lugar. Fueron sus abuelos paternos Francisco de Viana y Juana Pérez de Anucita, vecinos que fueron de este lugar, y maternos Lucas de Ogueta y María de Aberásturi²⁶. Es el sexto y último hijo que hemos documentado de este matrimonio²⁷. Los hermanos que aparecen en este libro son: M^a Luisa, Francisco, Nicolás, Manuel y José Joaquín²⁸.

Hemos continuado la línea de sucesión de sus hermanos varones, Francisco y Manuel, por la importancia que van a tener sus sobrinos que serán sus herederos, ya que él murió soltero²⁹. Su sobrina M^a Concepción, hija de Francisco y Catalina, vivió con él hasta su muerte, siendo su ama de llaves, y la designó como única heredera; a los demás sobrinos los nombra patronos y beneficiados de la Capellanía colateral por él fundada³⁰.

Revisados los libros de pasajeros a Indias, no hemos encontrado cuando nuestro personaje se embarcó para las Nuevas Tierras³¹. Nos apoyamos para

de Ceberio, contrajo matrimonio con Martina de Zabala, a mediados del siglo XVI, de este matrimonio nacieron: 1º Pedro de Viana y Zabala que sigue la línea y 2º Lorenzo de Viana y Zabala, que sigue la línea en la rama primera, casado con Antonia Martínez, de esta unión nació Francisco de Viana y Martínez, que se casó con María de Escota, ello procrearon a Francisco de Viana y Escota casado con Juana Pérez de Anucita, cuyo hijo Antonio de Viana y Pérez de Anucita es el primero que nos consta bautizado en Manzanos (Álava) el 14 de enero de 1665, casado con María de Ogueta, padres de Juan.

26 A.H.D.V. MANZANOS. Lib. Bautismos (1671-1779), nº 3. En el primer libro de Bautizados (1550-1671), aparecen los Casados: el 9 de enero de 1662, aparece el matrimonio entre Francisco de Viana y Escota con Juana Pérez de Anucita. Y en el libro de Casados (1672-1792), se registra a Antonio de Viana Pérez de Anucita con María de Ogueta.

27 A.H.D.V. MANZANOS. Lib. Bautismos (1671-1779), nº 3, f. 27. Microfilm. 302. En la partida de Bautismo de la iglesia solamente aparece con el nombre de Juan, como en la inscripción de la custodia, pero es curioso como posteriormente en la partida de Defunción de la iglesia de San Pedro de Vitoria, donde murió, y en otros documentos que señalaremos, aparece como Juan Miguel, y en cambio en la partida de defunción de Manzanos, donde se enterró, vuelve aparecer solamente con el primer nombre.

28 La mayor, M^a Luisa fue bautizada el 11 de agosto de 1696, Francisco el 4 de febrero de 1699, Nicolás el 9 de diciembre de 1700, Manuel el 2 de febrero de 1702, José Joaquín el 23 de marzo de 1703 y Juan el 6 de mayo de 1705. A.H.D.V. MANZANOS. Lib. Bautismos (1671-1779), nº 3. Microfilm. 302.

29 Juan Miguel de Viana muere en Vitoria, A.H.D.V. SAN PEDRO. Vitoria. Lib. Difuntos, nº 4, f. 4. Se le dió tierra el 15 de enero de 1778 en Manzanos donde pidió ser enterrado: A.H.D.V. MANZANOS. Lib. Difuntos (1772-1791), f. 184.

30 A.H.P.A. Esc. Juan José Cebrian de Maza. Prot. 1337, f. 406-409.

31 ROMERA IRUELA, L. Y GALBIS DíEZ, M^a C., *Catálogo de Pasajeros a Indias. S. XVI, XVII, XVIII*. Madrid, 1930-1986. Editado por la Dirección General de Bellas Artes y Archivos, el

avaluar su estancia en América en dos importantes documentos. El primero, la inscripción y procedencia de las piezas, así como el estilo y decoración de las mismas avalado por la marca de localidad –Oaxaca (México)– estampada en ellas, que nos hace a pensar que este personaje estuvo en América. Y por una nota que hace en una cláusula de su testamento, referente a la fundación de la capellanía, y en la propia fundación de ésta, especifica: «los efectos de que la fundó no son adquiridos ni heredados de padres ni parientes, sino de mi sudor y trabajo»³².

Al no tener constancia documental, por ahora, de su estancia en América, también desconocemos que cargos ocupó, así como el tiempo que allí permaneció, pero a juzgar por las piezas que donó y el capital que aporta a la Fundación de la Capellanía debió estar bien considerado. Sabemos como familiares de otras ramas de este linaje estuvieron en América, desempeñando importantes cargos, militares, gobernantes, clérigos. Destaca no obstante la figura de Francisco Fernández de Viana, nacido en Lagrán (Álava), descendiente del mismo linaje, pero de otra rama familiar, que llegó a ser Conde de Tepa y ocupó importantes cargos: Fiscal, Alcalde del Crimen, Oidor de la Audiencia e incluso fue protector de las Ciencias³³. Hombre ilustrado que perte-

siglo XVIII, aún no está completo por lo que en las fechas en las que nuestro Viana estuvo en América, el estudio falta por realizar. PÉREZ DE AZAGRA y AGUIRRE, A., *Títulos de Castilla a Indias y extranjeros a vasco*. Vitoria, 1945, p. 352. TORALES PACHECO, J.M.C., *Ilustrados en la Nueva España. Los socios de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*. México, 2001. Esta autora analiza los estatus de los distintos personajes y su promoción en la Nueva España, recoge a Francisco Leandro de Viana, Conde de Tepa, en los diversos cargos desempeñados, deja constancia de la importancia de Oaxaca, por sus minas y por el cultivo de la grana y donde estaba asentados hombres ilustrados de la Sociedad Bascongada, pero no menciona a Juan de Viana.

32 A.H.P.A. Juan José Cebrian de Maza. Prot. 1337, f. 406-409. Ibidem. A.H.P.A. Esc. Juan Antonio Sarralde. Prot. 1322, f. 514-519. También en: A.H.D.V. MANZANOS. Papeles Sueltos. Copia de una Agregación de bienes a la Capellanía de Juan Miguel de Viana, de fecha de 2 de noviembre de 1915, f. 1-2. Aporta importantes datos. Sabemos que fue su hermano Francisco el mayor, casado con Catalina Martínez, el que recibe el mayorazgo y continúa viviendo en Manzanos.

33 VIANA PÉREZ, F., *Francisco Leandro de Viana. Un togado en Indias al servicio del Rey*. Vitoria, 1994. Tesis Doctoral. Inédita, pp. 548-567. El título de «protector» se lo da Alzate por la labor continua desarrollada en México y en Filipinas, elaboró una serie de documentos importantes: «Ordenanzas del Gobierno», con 94 capítulos comprensivos con las obligaciones de los indios, sobre Tribunales, competencias de Arzobispos y Cabildos, etc. Destacamos la iniciativa de Francisco de Viana para el cultivo de la grana fina en el obispado de Oaxaca, aprovechando los escritos de su amigo Alzate sobre este cultivo para su mayor productividad, que estaba muy descuidada, por los bajos precios que pagaban a los naturales. En el Valle de Oaxaca existía el árbol del nopal, preferido por el insecto, fomentó su cultivo y se logró la máxima producción en torno a las décadas 60 y 70 del siglo XVIII, después volvió a decaer. Es posible que a la vista de las piezas procedentes de Oaxaca, Juan Miguel de Viana participara de este cultivo y con ello lograra hacer fortuna y regresar. Desconocemos si tuvo alguna relación con este familiar suyo.

neció a la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, cuyo ascenso social le llevó a poseer el Condado de Tapa, con posesiones, mayorazgos, y ser Marqués de Prado Alegre y Grande de España, estuvo en posesión de la Real Orden de Carlos III y posteriormente fue el dueño y señor del a casa familiar de Santo Tomás de Olavarreita³⁴.

Juan Miguel de Viana fundador de una capellanía colativa en la iglesia de Manzanos

Las donaciones que los indianos efectuaban a las instituciones religiosas de sus respectivos lugares de origen por razones devocionales, afectivas o de prestigio personal, estaban relacionadas con la pertenencia a sectores muy destacados de la política, administración, ejército o iglesia, así como a la clase media de comerciantes o a simples devotos sin «status» conocido, como nos sucede con Juan Miguel de Viana³⁵.

A Juan Miguel de Viana, lo tenemos documentado como vecino y residente en Vitoria, desde 1768, que hace testamento ante Juan José Cebrian de Maza, escribano de la ciudad de Vitoria. Destacamos que, además de las cláusulas reglamentarias de no olvidarse de dejar las mandas pertinentes para la redención de cautivos, y a un importante número de misas que quiere que se le digan por su alma y la de sus padre, nombra heredera a su sobrina M^a Concepción que vive con él y deja establecido la fundación de una capellanía colateral en el pueblo de Manzanos, de donde es natural³⁶.

Nos hemos referido a como en su testamento manifiesta que tiene intención de fundar una capellanía colateral en Manzanos, para el final de sus días, alude que está redactando esa memoria y que cuando esté dispuesta y firmada por él y su sobrino Felipe de Viana, presbitero de Manzanos y albacea, valga como si estuviera allí escrita y se tenga por parte de su testamento y como tal se protocolarice, con las escrituras de fundaciones que contenga en dicha memoria.

34 VIANA PÉREZ, F., *Francisco Leandro...*, ob. cit., pp. 570-589 y GARCÍA CARRAFFA, A. y A., *El solar vasco...*, ob. cit., p. 261.

35 CORONAS GONZÁLEZ, S.M. (edic. a cargo), *El libro de las Leyes del siglo XVIII. Colección de impresos legales y otros papeles del Consejo de Castilla (1708-1748)*. Madrid, 1996. (Son varios los tomos de esta colección, pero en una nota que se hace a la formación del libro-índice se dice que se ha incrementado la colección hasta el año 1795, pero no se recoge en esta edición y no se ha publicado, lo que no nos ha facilitado nuestro trabajo.

36 A.H.P.A. Juan José Cebrian de Maza. Prot. 1337, f. 406-409.

La escritura de Fundación de la Capellanía colateral la protocolariza el día 16 de noviembre de 1776, ante el escribano de Vitoria Juan Antonio de Sarralde, y está firmada de su puño y letra³⁷. Más tarde M^a Concepción deja en su testamento que sus bienes sean agregados a la capellanía fundada por su tío, encargo que hace a su sobrino Miguel Marcelino de Viana, presbitero y patrón de la dicha capellanía³⁸.

Un dato que aporta en la fundación de la capellanía, y que nos parece significativo en cuanto a su dotación es que especifica: «para decir y celebrar en cualquiera parroquial, iglesia o convento del pueblo en que se hallaren, y han de tener para su uso el cáliz con su patena y cucharita todo de plata, que tengo y dejo denominados para el uso y servicio de la referida capellanía». Añade además: «el patrón que fuere de ella ha de tener la obligación de recoger dicho cáliz, patena y cucharita y guardarlo en parte segura, hasta que el nuevo capellán sea sacerdote, a quién en este caso ha de tener la obligación de entregarlo entendiéndose así siempre que lo referido suceda»³⁹.

A la vista de estas notas, nos surge la duda si es el cáliz que aquí estudiamos es el que se menciona en el documento, que es posible que lo sea, pero tenemos la incognita de que no haga alusión a la custodia, tampoco

37 A.H.P.A. Esc. Juan Antonio de Sarralde. Prot. 1322, f. 514-519. En un principio aporta a la fundación el capital de dos censos contra la M. N. y M. L. Provincia de Álava, el primero de 5.000 ducados de vellon de principal con un interes de un 4% y el segundo de 1500 ducados de vellón, también al 4%; la renta de este último iría para su sobrina M^a Concepción de Viana hasta su muerte y después se integraría en la capellanía. Pide por ello que se le digan las misas que den los réditos por él sus padres y familiares difuntos. Otros bienes que posee son un censo que tiene de 33.000 reales de vellón de principal, contra la provincia de Guipuzcoa, del que extiende carta de pago o finiquito el 12 de junio de 1772: A.H.P.A. Esc. Miguel de Robredo y Salazar. Sig. 30494; y un Mayorazgo que tiene fundado en Estavillo (Álava), que tiene por patrono a otro de sus sobrinos, a los que también beneficia de la fundación en caso de no haber descendientes en Manzanos.

38 M^a Concepción de Viana hace testamento el 23 de julio de 1783 ante el escribano Juan Jose Cebrián de Mazas. A su muerte en 1785, su sobrino y heredero se encarga de cumplir las cláusulas de su tía; se recogen todos estos documentos en un Testimonio de agregación de bienes otorgada por Miguel de Viana, expedido el 23 de abril de 1879: A.H.P.A. Esc. Ramón Gonzalez de Echavarri. Prot. 23210.

39 A.H.P.A. Esc. Juan Antonio de Sarralde. Prot. 1322, f. 518. En nuestra consulta al A.H.D.V. Manzanos, en los libros de Fábrica no hemos encontrado referencia a esta capellanía hasta 1792, fecha muy avanzada, y en la Visita de 1826 se dice que se pasen los datos al Archivo de Calahorra porque se sabe que hace tiempo que no se recogen estas anotaciones. Solamente en el archivo de la iglesia se conserva un documento, copia de 1915, de la Capellanía de Juan Miguel de Viana, realizada por una agregación de bienes a la fundación de la capellanía. En él se recogen datos del testamento y de la fundación de dicha capellanía colateral perpetua.

podemos descartar que las piezas de Oaxaca las trajera para la iglesia, y este cáliz fuera otro cáliz para uso de la capellanía que pensaba fundar. Se cita también este cáliz en un documento, de fecha posterior, 1793, que se conserva en el Archivo de Calahorra, pero tampoco especifica ninguna característica que pudiera orientarnos, se limita a lo dicho anteriormente en la copia de agregación de bienes que aludimos, que se encuentra en Manzanos⁴⁰.

CONCLUSIÓN

Se conocen ya un importante número de piezas elaboradas en la localidad de Oaxaca, pero aún no se ha abordado un estudio de este centro platero, que a juzgar por la calidad de estas obras gozó de gran importancia. Sirva esta pequeña aportación para conocer las obras que se conservan y posteriormente poder abordar un estudio en profundidad. La marca de estas piezas nos informa del lugar donde fueron elaboradas, además su origen centroamericano podemos también descubrirlo a través de los rasgos formales y decorativos tan acusados por lo que no implica lugar a dudas. Responden a las características que hemos mencionado, propias de este centro platero y las relaciones que presentan con las obras guatemaltecas.

Desconocemos por ahora el maestro que labró estas extraordinarias obras, es posible que cuando se haga un estudio en profundidad de los maestros plateros que trabajaron en el centro de Oaxaca, en esa época, y a la vista de que puedan aparecer piezas con la marca del centro y del artífice se pueda saber quien fue su autor. No obstante podemos añadir, a juzgar por estos dos ejemplares, que el maestro de estas obras dominaba la técnica y sabía jugar con el cromatismo del metal –zonas lisas y ornamentadas en resalte–, que en definitiva hacen que estas piezas sean extraordinarios ejemplares.

En la custodia emplea decoración calada y sobrepuesta, la fuente de inspiración es la naturaleza; tallos, hojas, conjuntos florales y las típicas conchas, destacan hábilmente repujadas o se perfilan a través del empleo del buril,

40 Archivo Catedralicio Diocesano de Calahorra (A.C.D.C.). Leg. 133, Exp. 16/133/13. Se encuentra en Provisión de la Capellanía fundada por Juan Miguel de Viana. Agradezco a D. Ángel Ortega López, archivero de Calahorra, el haberme confirmado estos datos. En la *GUÍA-INVENTARIO del Archivo Diocesano de Calahorra, La Calzada y Logroño*. Capellanías (1700-1854) de Ildefonso RODRÍGUEZ R. LAMA, Calahorra, 1982, p. 110, solamente se cita: Manzanos (Álava) Juan Miguel, 1793.

creando un universo de singulares formas y calidades. Todas ellas además, se hallan sometidas a un proceso de abstracción-esquimatización que establece un adecuado contrapunto con el elemento figurativo de la custodia.

Es de destacar que en la etapa de formación del barroco hispanoamericano, la ciudad de Antequera de Oaxaca crea una escuela de acusada personalidad que alcanza no sólo a la platería sino a las demás artes. Actuará como un epicentro artístico dejando sentir su fuerte influencia en la provincia de Chiapas, integrada entonces en el reino de Guatemala, así como en los centros guatematelcos, de hecho son muchas las características coincidentes de estos centros. Las piezas conocidas permiten confirmar su importancia y comprobar que responden a modelos de larga pervivencia en su concepción. Destacan por su originalidad los diseños de Oaxaca, del primer tercio del siglo XVIII, en relación con otros talleres de dentro y fuera del Virreinato de Nueva España, como Guadalajara y Santiago de los Caballeros de Guatemala.

En cuanto a los datos que sobre el donante hemos recopilado, podemos deducir que responde al tipo de indiano, muy devoto y gran conservador de las tradiciones familiares, además de ser un profundo creyente. Orienta su fortuna en beneficio de sus familiares, para que puedan vivir en esta vida y a la vez se preocupa de la salvación de su alma. Su religiosidad y confianza en Dios se vez reflejada en el número de misas que deja estipulado que se digan a su muerte y las que posteriormente, se celebren por su alma, por la de sus padres y demás familiares, de los réditos que producirá la capellanía que funda en Manzanos.

INCAUTACIÓN DE LAS ALHAJAS DE PLATA DEL CONVENTO DE ARÁNZAZU (GUIPÚZCOA) DURANTE LAS GUERRAS CONTRA FRANCIA

IGNACIO MIGUÉLIZ VALCARLOS

Universidad de Navarra

Durante la Guerra de la Convención (1794-1795) entre España y Francia, se va a producir la pérdida de los ajuares de plata conservados por las iglesias¹ y conventos guipuzcoanos, ya que la situación fronteriza de Guipúzcoa con respecto a Francia hizo necesario un enorme gasto defensivo por parte de su Diputación, que, agotados sus medios económicos, tuvo que recurrir a la ayuda del clero, solicitando los haberes eclesiásticos para sufragar los gastos de guerra. Esta petición incluía tanto la utilización de los frutos primiciales de las iglesias como la plata y alhajas de sus tesoros, para mandarlos al crisol y reunir efectivo. Al mismo tiempo, aquellas parroquias ocupadas por las tropas francesas sufrieron el expolio de sus propiedades, siempre y cuando éstas no hubieran sido previsiblemente puestas a salvo con antelación a la llegada del enemigo, tal y como ordenó la Diputación provincial.

Es así como nos vamos a encontrar con que tanto las iglesias como los conventos guipuzcoanos se van a ver privados de las ricas colecciones de platería acumuladas a lo largo de los siglos. De igual forma esta pérdida va a

1 Miguéliz Valcarlos, I., “Pérdida de los ajuares de plata por parte de las iglesias guipuzcoanas durante las francesadas”, en *Ondare*, nº 21, 2002, pp.293-302.

provocar la desaparición del testimonio de este arte en Guipúzcoa, fraguándose de este modo la leyenda de la pobreza de la platería en la Provincia.

La invasión de España por el ejército francés, que entró en Guipúzcoa en julio de 1794, ocupando Fuenterrabía, San Sebastián, Oyarzun y el corredor de Hernani hasta Tolosa, provocó la caída de la Diputación Provincial, establecida en Guetaria, reuniéndose el uno de septiembre, con la aprobación de Carlos IV, una nueva Diputación de Guipúzcoa, “de Guerra”, en Arrasate-Mondragón, defendida por los pueblos de “Tierra adentro”, que se prepara para la defensa².

Debido a la amenaza que suponía la presencia del ejército francés en tierras guipuzcoanas, la junta de Arrasate-Mondragón, el 8 de septiembre de 1794³, consciente del peligro inminente, acordó retirar la plata de los pueblos afectados por la invasión francesa, mandando dichas alhajas, en un primer momento a Vitoria, donde se recogieron en el convento de Santo Domingo, y posteriormente hacia tierras más seguras en el Arzobispado de Burgos, primero a Miranda de Ebro y después a Palencia. Finalizada la guerra y firmada la paz, las piezas se devolvieron a Guipúzcoa, entregándose al Diputado General, conde de Villafranca de Gaytán, en Arrasate-Mondragón.

Al mismo tiempo, y debido a que el erario público se hallaba agotado por los sucesivos años de preparativos y de guerra, la Diputación decidió el 15 de septiembre⁴ mandar una solicitud a los obispos de Pamplona y Calahorra-La Calzada, diócesis a las que pertenecían las tierras de Guipúzcoa, solicitando la colaboración de las iglesias y conventos de la provincia mediante la entrega de las rentas de sus frutos primiciales así como de las alhajas de plata que atesoraban, en calidad de reintegro, para hacer frente a los gastos de guerra.

No fue hasta el 21 de septiembre de 1794 que el obispo de Pamplona, don Esteban Antonio de Aguado y Rojas⁵, concedió su autorización a la entrega de la plata para cubrir las necesidades y gastos de guerra, exceptuando lo que el Obispo clasifica como vasos sagrados: cálices, patenas, copones,

2 Mutiloa Poza, J.M., *La crisis de Guipúzcoa*. San Sebastián, 1978, y *Guipúzcoa en el siglo XIX. Guerras. Desamortización. Fueros*. San Sebastián, 1982.

3 Archivo General de Guipúzcoa (AGG), JD IM. 4 / 3 / 71, fol. 170.

4 *Ibídem*.

5 *Ibídem*. El mismo Obispo había autorizado el 5 de agosto del mismo año la entrega de la plata de la catedral de Pamplona para gastos de guerra. Goñi Gaztambide, J., *Historia de los Obispos de Pamplona*. S. XVIII. Tomo VIII. Pamplona, 1989, p. 314.

cajas del viático, custodias y crismeras, o sea las piezas necesarias para el culto. También se recibió, el 22 de septiembre de 1794, una carta del obispo de Calahorra-La Calzada⁶, Francisco Mateo Aguiriano y Gómez, alegando que todavía no había decidido sobre el asunto de entregar la plata de las iglesias y conventos dependientes de su diócesis, especificando que en caso de que consintiese en la entrega debían exceptuarse aquellas alhajas bendecidas, así como relicarios, crismeras y alguna otra que no señala. Posteriormente el prelado calceatense concedió su autorización, salvaguardando las piezas anteriormente indicadas, al igual que había hecho su homónimo pamplonés.

Para efectos de recoger la plata de las iglesias y conventos de la Provincia, la Diputación designó dos comisionados, Fernando de Mayora y José Antonio de Arizpe⁷, que se encargaron de recorrer los pueblos para recoger las alhajas seleccionadas, pidiendo igualmente a Vitoria la plata allí depositada. Posteriormente la plata fue entregada en Mondragón, al conde de Villafranca de Gaytán, quien enviaba la plata recogida a Madrid, para lo cual se comisionó a José María de Echaguibel⁸. Éste la entregaba al agente de la Diputación guipuzcoana en Madrid, Blas Torres de Errazquin⁹, quien se encargaba de llevarla a la Casa de la Moneda, donde era fundida, sin pasar por el contraste, debido a que esto retrasaría la operación, además de encarecerla. A Blas Torres de Errazquin se le encargó también recoger, tras el paso de la plata por el crisol, el dinero obtenido para remitirlo a la Diputación de la provincia.

Más tarde la historia volverá a repetirse con la invasión napoleónica en 1808, que ocasionará nuevas pérdidas en los ajuares eclesiásticos, parcialmente repuestos tras la Guerra de la Convención, cuando la Diputación de la Provincia solicite de nuevo las alhajas de iglesias y conventos para cubrir los gastos de guerra, a lo que habrá que sumar el expolio y saqueo de aquellas iglesias que no hubiesen puesto a salvo sus tesoros, por parte del ejército francés.

Para la recogida de las diferentes piezas la Diputación comisionó a José Bernardo de Mendizábal Azcue¹⁰, quien dio conocimiento a los pueblos de la

6 AGG. JD IM 4 / 3 / 71, fol. 21.

7 AGG. JD IM 4 / 3 / 72, fol. 247.

8 AGG. JD IM 4 / 3 / 71, fols. 65-66.

9 AGG. JD IM 4 / 3 / 72, fol. 170.

10 Archivo Municipal de Tolosa (AMT), A. – 1 – 56, fols. 45 y 71.

Provincia del nombramiento que le había sido conferido para recoger el oro y la plata de los pueblos guipuzcoanos, con acuse de recibo de las piezas entregadas, así como de su peso.

Tal y como había ocurrido en la guerra anterior, la mayoría de las iglesias y conventos de la Provincia no esperaron a que llegase la orden de la Diputación para poner a salvo sus alhajas, ornamentos y libros, sino que, temiendo la irrupción del enemigo, tal y como había pasado en las villas fronterizas, pusieron a salvo sus propiedades en pueblos más seguros, enviándolas tras recibir la orden de la Diputación a Vitoria.

EL CONVENTO DE NUESTRA SEÑORA DE ARÁNZAZU

Al igual que el resto de iglesias y conventos guipuzcoanos, y ante la llegada del ejército invasor, el convento franciscano de Aránzazu procederá a poner a salvo sus pertenencias trasladándolas al convento de San Francisco de Miranda de Ebro, donde veremos que posteriormente se recogerán las alhajas de toda la Provincia.

El convento de Nuestra Señora de Aránzazu se halla situado en el término de Oñate y constituye desde sus orígenes un lugar de peregrinaciones, debido a la amplia veneración que su titular tiene no sólo en la Provincia de Guipúzcoa, de la que fue nombrada patrona en 1919, sino en toda España¹¹ e incluso América. Nuestra Señora se apareció a un pastor, Rodrigo de Balzategui, en 1468, pidiéndole que se le erigiese en su honor una ermita bajo la advocación de Aránzazu. En primera instancia se estableció un beaterio¹², y en 1493 se fundó un convento que se entregó en un primer momento a la orden de la Merced, siendo el primer convento de religiosos de Guipúzcoa, pasando posteriormente en 1508 a los Padres Dominicos y en 1514 a la Orden Franciscana, que todavía lo regenta. Dicho convento ha sufrido a lo largo de su historia tres pavorosos incendios que han mermado de manera considerable sus riquezas artística, en 1553, 1622 y 1834, éste último el más grave de todos, ya que fue seguido de la desamortización de Mendizábal, lo que supuso el abandono del convento y el exilio de la venerada imagen a la villa

11 Así, Nuestra Señora de Aranzazu es desde 1738 patrona de la Provincia Franciscana de Cantabria, que comprende las actuales comunidades autónomas de Cantabria, País Vasco, Navarra y parte de Castilla y León.

12 Dicho beaterio sería trasladado en 1509 a la villa de Oñate, en donde se transformó en convento de Santa Ana de Zubicoa, que todavía se mantiene en dicha villa.

de Oñate, de donde no volvería hasta 1846, reinstaurándose la vida monástica en 1878¹³.

La amplia devoción tenida a la imagen de Nuestra Señora ha hecho que sean numerosas las limosnas y donativos que lleguen al convento a lo largo de los siglos, tal y como lo atestiguan los inventarios del santuario, que nos hablan de la rica capilla donde se alojaba la imagen de Nuestra Señora, en su trono de plata y alumbrada por doce lámparas, todas ellas regaladas por devotos de la Virgen de Aránzazu. Entre los numerosos donantes encontramos al Ayuntamiento y vecinos de Oñate, a los Condes de Oñate, y a particulares, como a don Juan de Araoz, Comisario General de la Orden Franciscana, quien donará en 1619 una corona a la Virgen¹⁴, y posteriormente en 1627, tras ser nombrado Obispo de Guadix, regalará a la venerada imagen su juego de pontifical¹⁵.

Sin embargo, el rico joyel de Aránzazu sufrirá, al igual que el resto de templos de la Provincia, las consecuencias de las guerras contra Francia en 1794 y 1808, con la pérdida de la mayor parte de su rico ajuar de plata, cuando la Diputación de Guipúzcoa solicite la plata de las iglesias y conventos, tal y como ya hemos dicho, para cubrir los gastos de guerra.

Efectivamente, tras conceder los Obispos de Calahorra-La Calzada y Pamplona a la Diputación guipuzcoana su autorización para utilizar las rentas de los templos, así como la plata que atesoraban para sufragar los gastos de guerra¹⁶, ésta se apresuró a solicitar de Aránzazu que se le reservase la plata que tenía depositada en el convento de San Francisco de Miranda de Ebro, a donde se había trasladado el tesoro del santuario en respuesta al apremio de la Diputación para que iglesias y conventos pusiesen a salvo sus pertenencias ante el temor de que éstas cayesen en manos del ejército francés, que se adentraba peligrosamente en la provincia.

Sin embargo, llegada la noticia de tal solicitud al Guardián de Aránzazu, éste expone que la villa de Oñate había solicitado también, y con anterioridad, el 2 de Noviembre, la entrega de dicha plata. Para hacer prevalecer su solicitud a la de la Provincia, el alcalde de Oñate alega que el convento se

13 Lizarralde, P.A., *Historia de la Virgen y del Santuario de Aránzazu*. Aránzazu, 1951.

14 Lizarralde, P.A., *Opus Cit*, p. 312.

15 Gila Medina, L., y Gila Medina, M^a.J., “El legado artístico del Obispo de Guadix, don Juan de Arauz, a Nuestra Señora de Aránzazu, patrona de Guipúzcoa”, en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 26, 1995, pp. 497-506.

16 AGG. JD IM 4 / 3 / 72, fol. 227.

halla en término y jurisdicción de Oñate, recordando además que el condado de Oñate es independiente de Guipúzcoa, y que ya la villa ha colaborado en la defensa de la Provincia mediante el armar y mantener a sus expensas a cuatro compañías de soldados¹⁷. Efectivamente, no hay que olvidar que el condado de Oñate se va a mantener independiente de Guipúzcoa, a pesar de las estrechas relaciones que mantenía con ésta, hasta octubre de 1845, en que se firmará el acta de adhesión del Condado a la Provincia¹⁸.

Ante este hecho el Padre Guardián de Aránzazu se muestra más dispuesto a entregar la plata a la villa, pues reconoce no sólo la relación del convento con Oñate, sino que además alude a una filiación moral y de cariño con dicha villa, ya que, según expone, ésta no ha dejado de proteger y socorrer al convento en sus necesidades, siendo grandes las deudas y reconocimientos que el convento debe al cariño y protección tanto del Ayuntamiento de Oñate como de los propios oñacinos¹⁹. Entre ellos no hay que olvidar que en los contados exilios que tuvo que soportar la imagen de Nuestra Señora de Aránzazu, siempre encontró refugio en la parroquial de San Miguel o en el Convento de Clarisas de Bidaurreta de dicha villa.

Para ello, el Padre Guardián de acuerdo con el regimiento de la villa decide dirigirse al Padre General de los franciscanos solicitando se conceda a Oñate, y no a la Diputación guipuzcoana, la plata reservada en Aránzazu, debido a *“Que este convento tiene contraídas con la Villa de Oñate las mayores obligaciones de gratitud y reconocimiento, debiendo por la mayor parte su subsistencia a la generosidad y beneficencia que siempre ha experimentado y experimenta de dicha villa”*; asimismo se alega que el Obispo de Calahorra-La Calzada ha concedido también la plata de la parroquial de San Miguel a la villa de Oñate, y no a la Diputación provincial, y por último también expone que el cariño que la villa siente por Nuestra Señora de Aránzazu hará que ésta utilice la plata sólo en caso de necesidad, procediendo posteriormente a devolver la que no haya utilizado o en su caso a reintegrar su valor²⁰.

Ante estos hechos el Padre General determina que, hasta que no se resuelva el pleito establecido entre la Villa y la Provincia, el ajuar de Aránzazu

17 Lizarralde, P.A., Opus Cit, p. 321.

18 Zumalde, I., *Oñate*. San Sebastián, 1970, p. 28.

19 AGG, JD IM 4 / 3 / 72, fol. 6.

20 Archivo Municipal de Oñate (AMO), F. III. – 1 – 5, Caja 1127, Exp. 19, Carta del Guardián de Aránzazu al General de la Orden.

permanezca custodiado en Miranda –la plata allí conservada tiene un peso aproximado de 25 arrobas²¹–, según informa el Provincial de Cantabria en carta a la villa de Oñate, en la que también comunica que el Guardián de Miranda tiene orden de no entregar a nadie la plata procedente de Aránzazu hasta que no reciba órdenes del General de la Orden²², el cual ha decidido trasladar el asunto de la plata al rey, como máxima instancia, para que él decida a quién debe entregarse la plata. Por fin, el Fiscal General del Reino estima que lo más indicado es que las alhajas sean entregadas a la villa de Oñate, devolviéndose la plata al santuario desde el convento de Miranda en diciembre de 1795²³.

Así, una vez que se había decidido el destino de la plata de Aránzazu, se entregó ciento nueve libras para cubrir los gastos de guerra, por un valor de treinta y cuatro mil quinientos veinte reales y diez y siete maravedíes, mientras que para la subsistencia del propio santuario, muy necesitado “*A causa de las penurias del convento a causa de las pocas limosnas, los excesivos precios de todos los géneros necesarios para su subsistencia*”, se vio obligado a vender al platero vitoriano Martín Domingo de Lagos alhajas por valor de veinte y dos mil quinientos setenta y tres reales de vellón, en su mayoría procedentes del joyel de la Virgen:

*“Razon de las alajas que ha tomado don Martín Domingo de Ramos.
Primeramente un aderezo de diamantes puesto en plata y los medio con
sus esmeraldas su valor mil y ochenta r.*

*Yten una joya y alfiler puesto en oro guarnecido todo en diamantes en
mil trescientos y ochenta.*

*Yten otra joya guarnecida en diamantes tablas y una piedra de cristal
en medio mil y doscientos reales.*

Yt cuatro relicaritos de oro y un rosario de filigrana 2700 r.

21 AGG, JD IM 4 / 3 / 72, fol. 208. Se puede establecer una tabla de equivalencias sobre los pesos en torno al marco, que equivale a 230 gramos:

Una Arroba = veinte y cinco Libras

Una Libra = dos Marcos

Un Marco = ocho Onzas.

22 AMO, F. III – 1 – 5. Caja 1127. Exp. 18, Carta del Provincial de Cantabria a la villa de Oñate.

23 Archivo del Convento de Aránzazu (AC, Sección XIV, Alhajas de la Virgen, Libro IX, Legajo I, Doc. 16.

Yt una joya de perlas puestas en oro 840 r.
Yt otra joya de oro con muy pocas perlas y una venerita de santiago con sus esmeraldas pequeñas 919 r.
Yt un corazón de oro y un rosario pequeño en 270 r.
Yt un collarcito de oro con diamantes muy pequeños en 690 r.
Yt un despojo de una joya de oro rota en 105 r.
Yt una coronita de oro con doce perlitas en 660.
Yt un vaso dorado que pesa 28 onzas y media a veinte reales 570.
Yt un rosario de coral puesto en plata 110 r.
Yt dos piezezitas de oro pequeñas con veinte y un diamantes pequeños en 255 r.
Yten un cáliz de oro con peso de 24 onzas y seis ochavas pesado con su esmalte a 19 peso y la onza importan 7050 r.
Yt por 244 onzas y tres ochavas en un azafate y una jarra y diferentes pedazos rotos y unas barritas todo de plata que ha 19 onzas importan 4643 r.
Yt un aderecho de alcofares puesto en plata 75 r”²⁴.

Al mismo tiempo, y por las mismas razones, se venden al platero bilbaíno José de Basozabal doscientos cincuenta marcos y seis onzas de plata, peso de siete lámparas, cuatro cornucopias y cuatro candeleros, a precio de diez y nueve reales menos cuartillo la onza, cuyo precio es de treinta y siete mil seiscientos trece reales y diez maravedíes²⁵.

Posteriormente, en enero de 1809, y tras la invasión de España por los ejércitos napoleónicos, la villa de Oñate vuelve a solicitar la entrega de la plata del santuario para cubrir los gastos del mantenimiento del ejército enemigo, para lo cual el convento vuelve a realizar otra entrega de objetos de plata, con un peso de doscientas veinte y dos libras y media de plata:

“Primeramente tres frontales de plata.
Yt el cerco del trono del mismo metal.
Yt dos blandones de plata que dio el excelentísimo señor conde de Oñate.
Yt dos atriles de plata.
Yt seis ramilletes de plata.
Yt seis lámparas de plata.

24 *Ibíd.*, Docs. 1 y 17.

25 *Ibíd.*

Yt doce candeleros de plata.
Yt dos diademas sobredoradas, la una con una paloma.
Yt seis cálices de plata, cuatro de ellos sobredorados.
Yt dos copones del mismo metal.
Yt dos cruces una grande y otra pequeña ambas de plata.
Yt un incensario de plata.
Yt una custodia de plata sobredorada.
Yt dos arañas, ocho cornucopias y dos florones todo de plata.
Yten dos pares de vinajeras con su platos y campanillas de plata, una
lengua, una pieza con dos ojos, un acetre con su hisopo del mismo metal y
portapaz sobredorado.
Su peso doscientas y veintidós y media libras”²⁶.

Tras esta primera entrega de alhajas, el convento vuelve a hacer otra entrega de plata a la villa, en septiembre del mismo año, esta vez con un peso de cien libras:

“Primeramente dos lámparas de plata.
Yt seis candeleros de plata y algunas tachuelas de lo mismo.
Yt una cruz y una aguabenditera de plata.
Yt una custodia de plata sobredorada.
Yten dos arañas, ocho cornucopias y dos florones todo de plata
Son de peso de cien libras”²⁷,

y finalmente volverá a hacer entrega de otras cuatrocientas noventa y una libras de plata, en las que se incluyen las gradas del trono y camarín de la Virgen, que para su seguridad se había trasladado a la parroquia de San Miguel de Oñate, instalación en la que sufrió desperfectos, ya que no se adecuaba al espacio disponible, para lo cual hubo que quitar las gradas de plata así como la peana del trono, que nunca se recuperaron.

Gracias a los inventarios de las alhajas entregadas, en los que se incluyen frontales, lámparas, arañas, blandones o cornucopias, tipologías que no se han conservado en la Provincia, además de otras más comunes como cálices, copones o incensarios, así como por las cantidades entregadas, po-

26 *Ibídem*, Doc. 19.

27 *Ibídem*.

demos ver como el santuario contaba con un rico tesoro argénteo, destruído por las sucesivas guerras a partir de 1794 y a lo largo del siglo XIX, culminadas con el incendio de 1834 y la desamortización de Mendizábal, que ha hecho que las piezas conservadas en la actualidad en el santuario no sean sino un pálido reflejo de la riqueza de tiempos pretéritos, y nos confirma la idea de que la escasez de plata en Guipúzcoa no se debe, como ya hemos dicho, a la ausencia de este arte en la Provincia, sino a las pérdidas ocasionadas por las guerras a lo largo del siglos XIX.

OTROS CONVENTOS FRANCISCANOS.

No corrieron mejor suerte que el convento de Aránzazu el resto de conventos de la Orden Franciscana en Guipúzcoa, que vieron también cómo ambas guerras provocaban la pérdida de los ricos ajuares argénteos acumulados a lo largo de los siglos.

De los cenobios masculinos existentes en la Provincia: Tolosa, San Sebastián, Sasiola, Arrasate-Mondragón y Zarauz, los tres primeros sufrieron el expolio de sus ajuares a manos de las tropas francesas, mientras que los dos últimos entregaron la plata a la Diputación provincial para cubrir los gastos de guerra. De esta manera, el convento de San Francisco de Arrasate-Mondragón, que había enviado la plata para su salvaguarda al convento de San Francisco de Miranda, donde también estaban las alhajas de Aránzazu, hizo entrega a la Diputación de trescientas treinta y dos onzas y media de plata en febrero de 1795²⁸.

El segundo motivo de pérdida de las alhajas conservadas, el saqueo de los conventos por parte del ejército invasor, está bien ejemplificado en el caso de San Francisco de Tolosa, en el que los religiosos, en su huida ante la inminente llegada del enemigo, que impedía cualquier intento de sacar la plata del convento, recurrieron a esconderla en las bóvedas de la iglesia, con la mala fortuna de que fue encontrada y entregada a los franceses, gracias a la ayuda de un casero de la villa, Domingo de Sarasola, que vivía cerca del convento. Tras su regreso al convento los religiosos dirán desconocer el peso y valor de la plata robada, exponiendo que entre las piezas principales se hallaban *“once lamparas, cinco de ellas bastante grandes, una cruz que te-*

28 AGG, JD IM 4 / 3 / 72, fol. 233.

nia como una arroba de plata, o mas, ciriales, Yncensario, tres pares de vinajeras con sus platos, cinco candeleros, cada uno de ellos tenia quarenta y dos onzas de plata..."²⁹.

Al igual que los conventos masculinos, las religiosas clarisas y concepcionistas también vieron como se perdían sus ajuares de plata, sumando a las razones que provocaron la destrucción en los cenobios masculinos, es decir, el saqueo de las tropas francesas y la incautación de la Diputación, la necesidad de vender parte de sus alhajas para cubrir los gastos de las comunidades en el exilio.

Ante la inminente llegada del ejército invasor las diferentes comunidades de religiosas se van a poner a salvo en otros conventos de la orden. Así, las monjas de Azpeitia se refugian en el convento de Medina de Pomar; las de Azcoitia en Gordejuela; las de Zarauz en Santa Clara de Bilbao; las de Eibar en La Bastida; las de Elgoibar en Foronda; las de Santa Ana de Zubicoa de Oñate en Briones, mientras que las religiosas de Bidaurreta también de Oñate se trasladan a Zurbano; las de Tolosa a Alegria de Álava; las de Arrasate-Mondragón a Vilano; las de Segura a Cascante; y, por último, las de Vergara se trasladan a Zamora³⁰.

De esta manera nos encontramos como las religiosas se vieron obligadas a refugiarse en conventos alaveses y castellanos, llevándose consigo la plata tanto para ponerla a salvo del invasor, como para cubrir los gastos que su exilio ocasionase. Pero no todas las comunidades pudieron llevarse consigo sus bienes, como vemos en el caso de las religiosas concepcionistas de Azpeitia, a quienes en el momento de su huida el Ayuntamiento les impidió sacar ninguna alhaja, viéndose en la necesidad de dejarlas escondidas, siendo encontradas y robadas por los franceses en octubre de 1795³¹.

La misma suerte corrió la plata propiedad del convento de clarisas de Azcoitia, ya que las monjas, ante lo precipitado de su huida, no pudieron llevarse más que lo imprescindible, escondiendo el resto de alhajas detrás del retablo mayor, donde fue encontrado por el enemigo. Desde su exilio en Medina del Campo, y cuando la Diputación reclame la plata del convento, las religiosas contestarán como la mayor parte fue escondida antes de su huida,

29 *Ibídem*, fol. 222.

30 *Ibídem*, fol. 220.

31 *Ibídem*, fol. 1.

y como había sido descubierta por los franceses³², y que nada quedaba ya más que un cáliz y una sacra de altar, piezas que necesitarían vender para su subsistencia en el exilio, debido a que sus rentas estaban en poder del enemigo³³, cosa que sin duda hicieron, ya que hoy en día solamente se conserva en dicho convento una pieza anterior a las francesadas, un cáliz, probablemente aquel a que se refieren en la carta.

También las religiosas de Santa Clara de Tolosa alegrarán, ante la solicitud hecha por la Diputación, que en su huida hacia Alegría de Álava no pudieron sino llevarse una pequeña parte de su ajuar, que van a necesitar para su manutención en el exilio, quedando el resto en el convento en manos de los franceses. Igualmente esta congregación va a solicitar ayuda a la Diputación para poder subsistir en el exilio, debido a su falta de recursos³⁴.

Entre los conventos que entregan sus piezas de plata a la Diputación para gastos de guerra, se encuentran las concepcionistas de Arrasate-Mondragón y Segura³⁵, y los de clarisas de Elgoibar, Zarauz y Vergara³⁶, mientras que los dos conventos de la orden en Oñate, Santa Clara y Bidaurreta, hacen entrega de su plata, al igual que el santuario de Aránzazu, a la villa de Oñate³⁷.

Así, los conventos de la Purísima Concepción de Elgoibar y de Arrasate-Mondragón, hacen entrega a la Diputación en febrero de 1795 de cuatrocientas ochenta y una onzas y dos ochavas de plata, doscientas cuarenta onzas y media de plata el convento de Elgoibar y dos ochavas más el de Arrasate-Mondragón, que pesó el platero vitoriano Francisco de Echeverría, lo que nos hace suponer que esa plata se encontraba guardada para su seguridad en el convento de Santo Domingo de dicha ciudad, al igual que la de las iglesias de la provincia³⁸.

La plata entregada por el convento de Elgoibar consistió en:

32 Agradezco a las Madres Clarisas de Azcoitia el haberme facilitado el dato sobre la ocultación de la plata del convento durante las francesadas.

33 AGG, JD IM 4 / 3 / 72, fol. 230.

34 Ibídem, fol. 238.

35 Astiazarain Achabal, M^a.I., *El convento de la Purísima Concepción de Segura. Estudio histórico-artístico*. San Sebastián, 1998, p. 178.

36 AGG, JD IM 4 / 3 / 72, fol. 225.

37 Ibídem, fol. 228.

38 AGG, JD IM 4/3/71.

*“Primeram^{te} una lampara grande con peso de ochenta y quatro onzas.
Ytt otra con peso de sesenta y cinco onzas.
Ytt otra con peso de cincuenta y una onzas.
Ytt dos arañas con peso de quarenta onzas y media, que toda ella pesa
doscientas y quarenta onzas y media lo que peso el Mtro Platero Dⁿ Fran^{co}
de Echeverria ...”*³⁹.

Mientras que el convento de Arrasate-Mondragón entregó:

*“Primeram^{te} una lampara con peso de ciento diez y nueve onzas y media.
Ytt dos arañas con peso de treinta y seis onzas y media.
Ytt un plato con sus vinageras y campanilla de plata sobredorada con
pesso de settenta y una onzas y seis ochabas.
Ytt otro platillo con sus vinageras con pesso de treze onzas y una ochaba,
que todo pesa doscientos y quarenta onzas y media y dos ochabas, lo
que peso el Mtro Platero Dⁿ Fran^{co} de Echeverria ...”*⁴⁰.

De esta manera puede constatarse que, al igual que sucedió en los templos parroquiales de la provincia, el santuario de Nuestra Señora de Aránzazu, templo señero en la religiosidad guipuzcoana, así como el resto de cenobios franciscanos de la provincia fueron privados de los ricos ajuares de plata acumulados a lo largo de los siglos, a causa de las dos guerras tenidas contra Francia. La situación que se vivirá en Guipúzcoa a lo largo del siglo XIX con las guerras carlistas así como la exclaustación de los diferentes conventos tras la desamortización de Mendizábal hará que la pérdida sufrida en estos momentos sea irreparable, ya que estas piezas no volverán a reponerse.

39 Ibidem, fol. 232.

40 Ibidem, fol. 234.

PLATERÍA AMERICANA EN EL INSTITUTO VALENCIA DE DON JUAN DE MADRID

FRANCISCO JAVIER MONTALVO MARTÍN

Son doce las piezas de plata hispanoamericanas que se conservan en el Instituto Valencia de don Juan de Madrid. Vaya por delante que salvo una cruz de madera de calambuco con guarnición de plata, que es de tipo religioso, el resto son de carácter profano.

Se incorporaron a la colección de los condes de Valencia de don Juan, tanto por herencia familiar, como fruto de la adquisición en el comercio de antigüedades. En cualquier caso, el único aporte documental que tenemos de ellas es el número de inventario y su valor en pesetas a principios del siglo XX, por lo que debemos basar su estudio en la correcta interpretación de las marcas, inscripciones y rasgos estéticos.

La mayor parte de ellas fueron hechas en el virreinato de Nueva España, siendo la ciudad de México el centro de origen más abundante de este grupo, como queda avalado por su marcaje, inscripciones y razones estilísticas; dos obras están realizadas en la antigua Capitanía General de Guatemala.

De origen guatemalteco son una **salva con pie** de los primeros años del siglo XVII y una **tachuela** del tercer cuarto del XVIII. Entre las novohispanas se encuentra una **bola jabonera** hecha en Mérida de Yucatán durante la segunda mitad del siglo XVIII. En cambio, de la ciudad de México se conservan marcadas una **copa** en cuerno de rinoceronte del XVII, una **fuelle** de principios del XVIII y un **plato trinchero** de estilo rococó, reali-

zado por un platero apellidado Rojas. También presentan restos de marca novohispana un **braserillo** de mediados del XVI y una **bandeja** circular de la primera mitad del XVIII, pero en ambos casos tan sólo se aprecia la parte superior de la marca, es decir algunos fragmentos de la corona y poco más, por lo que no se puede estar seguro de cómo era el resto de la marca, aunque es probable que corresponda a ciudad de México, por ser este centro el más activo del virreinato. Aunque carezcan de marcas, quizás sean asimismo mejicanas otras piezas por diversas razones, unas estéticas, como la **salvilla** de bocados de fines del siglo XVII, y otras materiales, como el empleo de concha en una **arqueta** de la segunda mitad del siglo XVII, y de madera de calambuco en una **cruz** con apliques de plata del tercer cuarto de dicha centuria. Se conserva también un juego de **bernegal con salvilla**, que debe ser novohispano, pues aunque su marca es ilegible por estar muy frustra, el modelo es característico de esta zona de América.

En Santiago de Guatemala se hizo hacia 1610-1620 la **salva** formada por pequeño pie circular y plato estrellado de doce puntas; que lleva decoración grabada, de cartones vegetales en la orilla levantada, y un tondo circular en el centro del asiento con el busto de un guerrero; y una marca con el nombre de Francisco de Jerez Serrano. Esta obra ha sido estudiada anteriormente por los profesores Cristina Esteras, Carmen Heredia y José Manuel Cruz Valdovinos. Las dos historiadoras han interpretado dicha marca como la personal de un platero llamado Francisco de Jerez Serrano, según ellas activo en la antigua ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala hacia 1610-1620. Por su parte Cruz Valdovinos indica que el autor de esta obra debió ser Simón Lázaro o Juan de Salazar, señalando que Jerez Serrano era el propietario de la pieza, pero no su artífice, aunque mandaría marcarla con su nombre, probablemente como el resto de las piezas de su ajuar. Por nuestra parte, opinamos como Valdovinos, considerando que se trata de una marca de propietario, pues no se conoce en la antigua Capitanía General de Guatemala platero alguno con este nombre a lo largo de la primera mitad del siglo XVII. En cambio, se sabe que un Francisco de Jerez Serrano era al menos entre 1610 y 1611 mayordomo de la catedral de Santiago de Guatemala, y desde 1619 a 1621 regidor de esta ciudad, por lo que no parece probable que un personaje tan ilustre como él se dedicara a la platería. Asimismo creemos que el autor de esta obra pudo ser el platero de origen sevillano Juan de Salazar, quien trabajó para lo más granado de la sociedad guatemalteca, cuando menos, entre 1604 y 1642, introduciendo en América

un modelo ya experimentado en España durante el siglo XVI, especialmente en la platería sevillana, donde había tenido éxito. A lo largo de su dilatada carrera profesional, Salazar fue batihoja, platero de plata y oro y ensayador y marcador de la Real Caja de Guatemala, como poco entre 1619 y 1633¹.

Este modelo tan peculiar de salva, de forma estrellada con lados cóncavos, que se usaba con relativa frecuencia durante el siglo XVII en los hogares de la nobleza hispana, para servir o presentar objetos, tiene su origen en la Península Ibérica, en el siglo XVI, pues ya desde el primer tercio de esta centuria se conocen fuentes sevillanas y zaragozanas, de borde poligonal con asiento circular, desde donde debieron pasar a los Países Bajos y al Nuevo Mundo. Entre los ejemplos más parecidos cabe mencionar dos piezas semejantes en colección particular que reproduce Lawrence Anderson como mexicanas²; un plato limosnero de principios del siglo XVII en colección particular, que lleva la marca de localidad de Santiago de los Caballeros³; un plato de la catedral de Caracas, marcado en México por Miguel de Torres Ena el mozo entre 1606 y 1610⁴; una salva estrellada hecha en Mérida de Yucatán en el segundo cuarto del siglo XVII; y una salva de la colección Apelles de Chile, realizada hacia 1590 por el platero de origen zaragozano Andrés Marcuello⁵.

El tipo de adorno de cartones vegetales de la orilla, y la indumentaria que presenta el guerrero del asiento, nos sitúan en una fecha en torno a 1610-1620. La inscripción del reverso recoge el nombre de Santa Teresa de Jesús, que fue canonizada por Gregorio XV en 1622, por lo que es probable que esta pieza fuera donada a una institución carmelitana con posterioridad a esta fecha, pasando a tener una función de tipo religioso, como demanda o plato limosnero.

De origen también guatemalteco es una **tachuela** de tipo semiesférico con el borde levemente alabeado y dos asas laterales de cartones vegetales, que adorna la zona superior del cuenco con diversos motivos vegetales y

1 ALONSO DE RODRIGUEZ, Josefina, *El arte de la platería en la Capitanía General de Guatemala II. Plateros y Batihojas*, Guatemala 1981, 163-164 y 234-240.

2 ANDERSON, L., *El arte de la platería en México*, México 1956, 370; figs. 56 y 57.

3 ESTERAS MARTIN, C., *La platería en el Reino de Guatemala. Siglos XVI-XIX*, Guatemala 1994, 80-81.

4 CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Paisaje de la platería virreynal en Platería Iberoamericana (1600-1880)*, Buenos Aires 1998, 5.

5 ESTERAS MARTIN, C., *El oro y la plata americanos, del valor económico a la expresión artística en El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*, Madrid 1999, 406.

animales grabados; la inferior con gallones rehundidos que alternan con otros de perfil convexo terminados en arco conopial; y el asiento con una gran flor grabada en el centro.

El marcaje que presenta esta obra nos indica que fue realizada en la ciudad de Santiago de los Caballeros, capital de la Capitanía General de Guatemala, entre 1750 y 1773; que pagó el correspondiente impuesto del quinto real; y que pasó por el comercio parisino a finales del siglo XIX. Además muestra dos inscripciones de distintos rasgos epigráficos, que deben hacer referencia a sus antiguos propietarios, de épocas distintas, pues está tachado el nombre de Tomás Guada que en buena lógica debió ser el primero, pasando después quizás a manos de doña María Feliciano de la Puente, pero en ambos casos ignoramos quiénes eran estas personas.

La exuberante decoración grabada del cuenco, de grandes motivos animales y vegetales, nos sitúan en el siglo XVIII avanzado, como forma de expresión propia del barroco tardío, aunque en este caso se prolonga hasta el tercer cuarto de dicha centuria.

Se trata de un tipo de pieza de uso doméstico, para beber, que fue muy común en la platería guatemalteca de la segunda mitad del siglo XVIII, de la que se conocen numerosos ejemplares parecidos a éste. Que sepamos se hicieron en varias ciudades de la antigua Capitanía General de Guatemala como Ciudad Real de Chiapas, Quetzaltenango y El Salvador, pero especialmente en Santiago de los Caballeros. Entre las de este último lugar queremos destacar dos que se hallan en sendas colecciones particulares, una fue dada a conocer en 1989 por Carmen Canales, Angeles Canales y Almudena Fontanals⁶; y la otra en 1994 por Cristina Esteras⁷. En ambos casos muestran cuenco semiesférico con gallones convexos coronados por arco conopial arriba, en alternancia con otros más estrechos y cóncavos; decoración grabada de tipo vegetal y animal en la parte alta y asiento de dicho recipiente; y dos asas de cartelas vegetales, con una cabeza monstruosa en su zona frontal, este detalle es la única diferencia con respecto al ejemplar del Instituto.

6 CANALES MUÑIZ, M. C., CANALES MUÑIZ, M. A., y FONTANALS PEREZ DE VILLAMIL, A., *Nuevas aportaciones a la platería guatemalteca*, "Boletín del Museo del Instituto Camón Aznar" XXXVII (1989), 39-50; se indica que fue subastada en Sotheby's de Londres del 18 de julio de 1974; lote n° 136.

7 ESTERAS MARTIN, C., *La platería en el Reino de Guatemala. Siglos XVI-XIX*, Guatemala 1994, 198-199.

Una vez estudiadas las dos obras guatemaltecas de este Instituto, nos ocupamos seguidamente de las piezas novohispanas, empezando por la **bola jabonera** ejecutada en la ciudad de Mérida de Yucatán a mediados del siglo XVIII por un artífice que no ha querido desvelar su nombre. Es de tipo esférico, decorada con gallones cóncavos y convexos en alternancia, que se abre por su mitad. La parte superior tiene una pestaña saliente y remate de tipo floral. El pie es de planta circular, moldurado y bajo.

La primera marca que presenta corresponde a la localidad de Mérida de Yucatán; la siguiente al pago del impuesto del quinto real; y la tercera al ensayador mayor que ha de apellidarse González. En principio, este ensayador debería ser diferente al que actuaba en la ciudad de México, sin embargo la marca fiscal del águila de alas plegadas es semejante a una de las variantes usadas por el ensayador mayor de México, Diego González de la Cueva, quien actuó como tal entre 1731 y 1778. De tratarse del mismo personaje, es obvio que empleó una variante diferente en Mérida de Yucatán al resto de las que usó en ciudad de México, pues tan sólo en esta ocasión invierte la letra N.

Cristina Esteras dio a conocer en 1989 un cáliz con marca de localidad que corresponde a Mérida de Yucatán, aunque entonces no se decidió a señalar el centro platero originario, pero en 1992, la reprodujo en su catálogo de obras escogidas del Museo Franz Mayer de México como marca probable de dicha ciudad, utilizada hacia 1750-1760⁸. Sin embargo, esta marca es diferente a la de nuestra pieza, pues la corona de la del cáliz tiene tres florones; mientras que la de la jabonera presenta tres florones y dos picos; además en aquélla no aparece cabeza alguna entre la corona y la Y. Por razones formales, la bola debió hacerse durante el segundo cuarto del siglo XVIII, pues la presencia de grandes gallones y el remate floral de hojas tan carnosas así lo demuestran. Además por razones de índole evolutiva lo normal es que el marcaje tienda con el paso del tiempo a simplificarse suprimiendo algún rasgo, como la cabeza viril, tal y como sucede en otros centros novohispanos. Así las cosas, la variante reproducida por Esteras de hacia 1750-1760 que ya no lleva cabeza varonil, debe ser posterior a la de esta jabonera.

Esta pieza sigue el modelo de tipo esférico, de origen francés, que fue el más extendido entre las bolas para jabón de toda la platería hispana del siglo XVIII, tanto la española como la americana.

8 IDEM, *La platería del Museo Franz Mayer. Obras escogidas. Siglos XVI-XIX*, México 1992, 180-183. Por otro lado, no nos parece de Mérida de Yucatán, sino de Veracruz, la marca que lleva la custodia que con el número 55 figura en el catálogo de este museo.

Entre las marcadas en la ciudad de México se halla un **brasero de mesa** o perfumador que está compuesto por caja cilíndrica decorada con ocho tondos que encierran sendas cabezas humanas de aspecto clasicista, cuatro femeninas y otras tantas masculinas, en alternancia, y separados por tallos dispuestos a *candelieri*. Apoya sobre cuatro patas que tienen forma de monstruo con cabeza varonil tocada con casco. La caja se une al cuerpo del humo por medio de una charnela. Este también es cilíndrico, pero de menor diámetro y mayor altura que aquélla, teniendo una base saliente que sirve de tapa para la caja, y una cubierta semiesférica acucharada. Presenta decoración fundida y recortada de nueve parejas de erotes erguidos sobre cornucopias que sostienen sendas tarjas con base de candelero, en el cuerpo propiamente dicho; tallos en la tapa; y remate esférico, aunque es probable que en origen culminara con la figura de un guerrero, como en un ejemplar semejante que se halla en colección privada.

Aunque incompleta en su impresión, lleva marca de localidad, donde se aprecia el remate superior de la misma, compuesto por corona de tres florones sobre lo que parece el inicio de una cabeza varonil de perfil derecho entre columnas. Es propia del virreinato de Nueva España, y debe corresponder a la ciudad de México, pues probablemente fuera éste el primer centro novohispano en usar marcas. Por otra parte, su perfil es semejante al de otras marcas de este lugar utilizadas en los años centrales del siglo XVI. Además, por razones estilísticas debemos datar la obra en dicha época, pues refleja con claridad el lenguaje llamado plateresco, que en América perduró algo más que en la Península.

Cabe destacar, no obstante, que existe un ejemplar muy parecido a éste, el cual estuvo en el comercio de antigüedades⁹. Las diferencias entre ambas piezas son mínimas, pues este último apoya sus cuatro patas de tipo monstruoso en sendas esferas (quizás añadidas); y además el cuerpo del humo remata con la figura de un guerrero. En cambio, el del Instituto ha perdido el

9 FERNANDEZ, A., MUNOA, R., y RABASCO, J., *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid 1984, 447, fig. 1612; aparece entre la piezas marcadas sin identificar; ESTERAS MARTIN, C., *Orfebrería hispanoamericana. Siglos XVI-XIX*, Madrid 1986, 21-22; CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Dos incunables de la platería mexicana y varias observaciones sobre el marcate en la capital virreinal durante los siglos XVI y XVII*, A. E. A. n° 237, Madrid 1987, 35-54. Entre otros catálogos, figuró en el número 184 de Subastas Durán (octubre de 1984; lote n° 418), adquiriéndolo entonces un anticuario barcelonés. Procedía de la colección Carl Mayer Rothschild de Frankfurt y está marcado entre 1544 y 1546 por el marcador Gabriel de Villasana.

guerrero, sustituido por una pequeña bola, y sus patas no descansan en esfera alguna.

Por otro lado, en la catedral de Sevilla hay un relicario de plata dorada que contiene una reliquia de san Millán de la Cogolla, hecho en México en 1578 por encargo de doña María de la Torre, el cual fue regalado a dicho templo por el canónigo don Francisco Mateos Gago¹⁰. La copa de este relicario se parece al brasero del Instituto, por lo que es probable que se haya aprovechado una pieza de uso doméstico como un perfumador para convertirla en pieza religiosa de astil. No obstante, entre ambas obras existen algunas diferencias, ya que mientras la copa del relicario carece de patas; tiene cuatro tondos con cabeza humana, flanqueados por sendas parejas de basiliscos; el cuerpo superior es troncocónico, adornado con pequeños erotes y grandes tallos vegetales; y remata en cruz latina; el brasero objeto de nuestro estudio, descansa sobre cuatro patas de tipo monstruoso; posee caja con ocho tondos; el cuerpo del humo es cilíndrico con erotes más grandes y tallos más pequeños; y lo corona todo una esfera.

Estas tres piezas resultan excepcionales por su antigüedad, calidad artística y estado de conservación, ya que eran obras que se usaban con brasas encendidas, las cuales contribuirían a su deterioro. Desde el punto de vista tipológico, guardan ciertos parecidos con obras civiles alemanas, en cuya platería pudieron inspirarse, pero es evidente que en México se realizaron con bastante frecuencia.

Se custodia en esta colección una **copa** de cuerno de animal, probablemente de rinoceronte, que presenta decoración tallada de dos seres fantásticos entre motivos vegetales. Astil de plata dorada, formado por cuello cilíndrico entre boceles; nudo de jarrón bajo grueso toro; y pequeño pie circular con un adorno floral sobrepuesto, de plata en su color con esmalte azul.

La marca que presenta en el interior del pie y la forma del vástago nos indican que fue realizada en la ciudad de México a inicios del siglo XVII, pero ignoramos el nombre del autor, pues carece de otra marca que no sea

10 PALOMERO PARAMO, J. M., *La platería en la catedral de Sevilla en La catedral de Sevilla*, Sevilla 1985, 592; está formado por pie circular que apoya sobre cuatro veneras; astil moldurado con nudo de templete cuadrangular, protegido por cristales que alberga la reliquia del mencionado santo; gollete cilíndrico; y copa compuesta por caja cilíndrica decorada con cuatro tondos que encierran sendos bustos humanos, flanqueados por parejas de basiliscos; el cuerpo del humo, asimismo calado, es de tipo troncocónico, casi cilíndrico, con cubierta acucharada y remate de cruz latina, adornado con pequeños erotes que sostienen tallos dispuestos a candelieri.

la de localidad. En cambio, la copa parece una obra hecha en China durante la dinastía Ming, es decir, entre principios del siglo XV y finales del XVI.

Aunque por esas fechas ya no existían rinocerontes en China, es sabido que se importaban por vía marítima desde el sur, al menos desde la época Han. En la cultura china el cuerno de rinoceronte y sus motivos decorativos tenían diversos significados, entre los que destacaba el de detectar veneno, pero también simbolizaba la abundancia, la fortuna y la longevidad. Se trata de una peculiar pieza, tan sólo al alcance de algunos poderosos clientes que deseaban contar con una obra de carácter exótico en su colección¹¹.

Por su procedencia oriental, este tipo de copas fueron muy apreciadas en Europa, llegando a la Península Ibérica en ocasiones a través de Lisboa, pues esta ciudad tenía fuertes vínculos comerciales con China desde los primeros años del siglo XVI. No obstante, es probable que el cuerno de rinoceronte ya tallado llegara desde Filipinas en el galeón de Manila hasta Acapulco, luego transportado hasta ciudad de México, donde un anónimo artífice local hizo la parte de plata con esmaltes, a principios del siglo XVII, sin que sepamos el tiempo que estuvo en América hasta su llegada a la colección de los Condes de Valencia de don Juan, antes de 1918.

Marcada en ciudad de México a principios del siglo XVIII se conserva una **fuente** que tiene forma de plato circular con orilla levantada y asiento elevado rodeado por moldura. Este se adorna con una flor de ocho pétalos, la moldura con hojas de acanto, y a su alrededor, treinta y dos gallones dispuestos en sentido radial. La orilla presenta dieciséis arcos de medio punto que cobijan sendos pares de cartelas vegetales en ce espaldadas; y su borde es moldurado.

Dos marcas corresponden a la ciudad de México y al pago del impuesto del quinto real; mientras que la tercera pertenece al ensayador mayor Nicolás González de la Cueva, que actuó como tal en dicha población entre

11 Se conserva un ejemplar semejante, también marcado en ciudad de México, en el Kunsthistorisches Museum de Viena. Este ha formado parte de varias exposiciones, como la que sobre Felipe II y su época se celebró en el Museo del Prado entre 1998 y 1999 (VVAA, *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid 1998, 661-662; catálogo nº 278, la ficha fue realizada por Almudena Pérez de Tudela), y en la de los tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas que ha tenido lugar en la primavera del 2003 en el Palacio Real de Madrid (JORDAN GSCHWEND, A., y PEREZ DE TUDELA, A., *Exótica Habsburgica. La Casa de Austria y las colecciones exóticas en el Renacimiento temprano en Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas*, Madrid 2003, 42; fig. 1.7).

1701 y 1713, por lo que esta obra debe estar realizada en los primeros años del siglo XVIII por un anónimo platero.

Presenta un pequeño pie circular y liso, aunque originalmente no debió tenerlo, pues está soldado con estaño y desde el punto de vista estilístico no encaja bien con el resto de la obra. Además la forma tan característica del plato, con tetón central elevado, debe corresponder a una fuente para depositar un jarro de pico. No obstante, este tipo es bastante frecuente en la platería novohispana, tanto para fuentes, como para salvas y bandejas.

La decoración abultada de toda la pieza, que parte desde la flor del tetón central y se extiende de forma radial por el resto de la fuente; y el sentido numérico proporcional de los elementos ornamentales, como son los ocho pétalos de la flor, los treinta y dos gallones del asiento y los dieciséis arcos de la orilla que cobijan treinta dos cartones vegetales, nos indican que estamos ante una obra del barroco tardío, de rico adorno exuberante y gran dinamismo.

También se custodia en esta Institución un **plato trinchero** de contornos, con seis segmentos conopiales y perfil interior continuo. Es una de las pocas piezas americanas del siglo XVIII, conservadas aquí, que presenta un marcaje completo. Una marca corresponde a la ciudad de México; la otra al pago del impuesto del quinto real; la tercera al ensayador mayor Diego González de la Cueva, quien ocupó dicho cargo entre 1731 y 1778 usando variantes diferentes de cronología imprecisa; y la última a un artífice apellidado Rojas, aunque por ahora ignoramos su nombre propio, pues son varios los plateros mejicanos que trabajaron durante los años centrales de dicha centuria que se apellidaban así. Al menos conocemos a cuatro artífices con tal apellido: José, Juan, José y Gregorio¹², de los que no se ha publicado marca alguna.

Es un modelo típico del lenguaje rococó, muy común durante el segundo tercio del siglo XVIII en las platerías francesas y en las hispánicas, tanto en España como en América.

12 ANDERSON, L., *El arte de la platería en México*, México 1956, 213, 215, 220 y 221; en una relación de los plateros mejicanos de 1753 un José Rojas, oficial de platero de 23 años, residía en la calle de San Francisco y trabajaba en la platería de Inés de León, viuda de Joaquín Pérez; en el callejón de Santa Clara vivía otro oficial platero de 48 años, también llamado José de Rojas; y en la calle de Santo Domingo habitaba Juan de Rojas, oficial de platero de 26 años, casado con Bernarda de León; FERNANDEZ, A., MUNOA, R., y RABASCO, J., o. c., 517; solamente se menciona el nombre de Gregorio Rojas en 1742, pero sin citar la fuente y sin dar más explicaciones.

En este museo se encuentra asimismo una **bandeja** circular, de orilla elevada y borde ondulado, que tiene una flor de ocho pétalos adornando el asiento, de la que salen de forma radial cuatro grandes elementos vegetales compuestos por tallos, roleos y rosetas de seis pétalos, que se extienden ininterrumpidamente por el campo y la orilla hasta llegar al borde.

Tan sólo se aprecia la parte superior de una marca que debe corresponder a una localidad mejicana, pues se observa una corona de tres florones y dos picos sostenida por un fragmento de columna, sobre cabeza varonil. Pero no podemos estar seguros de qué centro se trata, pues en varias localidades novohispanas tienen elementos semejantes en la parte superior de la marca, distinguiéndose unas de otras por la letra que alude al lugar, ausente en este caso. No obstante, es probable que pertenezca a la ciudad de México, ya que resulta bastante parecida la forma de la corona a la empleada en la marca de esta localidad a lo largo de fines del siglo XVII y primer tercio del XVIII. Por otra parte, el ensayador ha omitido su marca personal, por lo que no sabemos con exactitud en qué periodo se hizo, pero la decoración vegetal carnosa de grandes elementos, dispuesta de forma radial, y el borde ingletado, nos indican que estamos ante una obra del barroco exuberante propio del primer cuarto del siglo XVIII.

Son muchas las piezas mejicanas que únicamente llevan la marca de localidad, a lo sumo acompañada de la del ensayador mayor, pero muy pocas veces la del artífice, por lo que no debía ser costumbre emplearla y tampoco se exigiría su uso legal.

Sigue un modelo tradicional castellano, que desde fines del siglo XVII fue muy utilizado en México, convirtiéndose en pieza común durante la primera mitad del XVIII, a juzgar por los abundantes ejemplares conservados.

Destaca por su dinamismo; su exuberante decoración vegetal, de elevado relieve, compuesta por grandes tallos con hojas y flores que partiendo del tetón central recorre toda la superficie de la pieza; y por estar dorada, lo que contribuye a su excelente resultado. Es pues, un magnífico ejemplo del alto nivel que alcanzó la platería mejicana del barroco durante la primera mitad del siglo XVIII.

Aunque no presenta marca alguna, es probable que una **salva** de la segunda mitad del siglo XVII, que se custodia en el Instituto, haya sido ejecutada en alguna ciudad mejicana, pues se trata de un modelo típico de Nueva España que se caracteriza por su forma redonda; de orilla levantada; borde ingletado; y asiento circular, elevado y rodeado por moldura. Dicho asien-

to se adorna con una gran roseta grabada, y la moldura con ovas también grabadas, de la que arrancan en sentido radial cuatro aros concéntricos de gajos de varias formas, separados por molduras perladas, que ocupan todo el campo y que de dentro a afuera tiene aspecto de arcos apuntados, ovas, arcos conopiales y uñas de remate conopial que encajan en sentido inverso con los anteriores.

La presencia tan peculiar de gajos nos indica que debe estar hecha en algún centro novohispano, quizás en la ciudad de México, pues de esta localidad se conocen algunas piezas parecidas hechas durante la segunda mitad del siglo XVII, que están marcadas. En este sentido, en la catedral de Santo Domingo (República Dominicana) se halla una salva con pie marcada en la ciudad de México¹³; y en la iglesia parroquial de El Salvador de Santa Cruz de la Palma (Canarias) se conserva otra semejante a la dominicana¹⁴.

Este tipo de salvas con tetón central, de uso profano, se hicieron para apoyar un jarro de pico o un bernegal, generalmente a juego, siendo muy frecuentes en todas las platerías hispánicas. Pero fue en México donde alcanzaron un gran éxito tipológico, pues son muchos los ejemplares conservados que partiendo de un mismo modelo adquieren gran desarrollo ornamental, con decoraciones que van desde los exuberantes motivos vegetales, hasta las elegantes formas de gajos, gallones, arcos, etc., cuyos elementos decorativos recorren de forma radial todo el campo de la obra.

Resulta espléndida por su original diseño; su cuidada técnica, donde emplea el nielado; y el sentido dinámico de la misma, que obtiene combinando sabiamente la variada forma de los gajos con el borde ingletado. Es de lamentar, que una obra de esta calidad quede en el anonimato, pues es evidente que debió realizarla un platero de primera fila.

Excelente es la **arqueta** de carey con guarnición de plata que debió hacerse en México durante el primer cuarto del siglo XVII. Es una caja de planta rectangular que forma un paralelepípedo con cubierta de medio cañón rebajado, con remate de asilla compuesta por dos tornapuntas en ese levantadas y afrontadas. Apoya en cuatro patas de garra sobre las que se levantan sendas cartelas en ese. Las cantoneras están formadas por tallos recorados y los apliques de la tapa y de la base tienen dibujo de cartones en ce.

13 CRUZ VALDOVINOS, J. M., y ESCALERA UREÑA, A., *La platería de la catedral de Santo Domingo, primada de América*, Madrid 1993, 116.

14 RODRIGUEZ, G., *La Platería americana en la isla de La Palma*, Avila 1994, 81-82.

En el frente del arca lleva una cerradura cuadrada, cuyo cierre tiene forma de reptil con la cola enroscada abajo, y de ciervo en la parte alta. Conserva la llave original.

Son numerosos los ejemplares de arcas de carey con guarnición de plata del siglo XVII que se hallan en diversas colecciones españolas, las cuales tradicionalmente se vienen considerando como obras realizadas en el virreinato de Nueva España. Sin embargo, cabe la posibilidad de que algunas se hayan hecho en Sevilla, pues hasta esta ciudad andaluza llegaba el carey desde América, lo que permitía que algunos de sus artífices pudieran hacer arcas de características similares a las novohispanas¹⁵.

El aspecto de los adornos de plata que tiene la arqueta del Instituto, especialmente la figura del reptil que aparece en el cierre, nos indica que debe estar hecha en México durante el primer cuarto del siglo XVII, pues resultan todavía algo manieristas.

También queremos señalar que esta obra no tiene alma de madera, es decir, que no está formada por una estructura de madera con un revestimiento de carey, sino que los dos únicos materiales existentes son el carey y la plata, lo que concede a la caja gran originalidad y una tonalidad traslúcida, de diferentes matices.

Este tipo de pieza es de uso profano y se hizo para guardar pequeños objetos útiles o de gran valor material. Pero con el paso del tiempo, muchas arcas de uso doméstico pasaron a cumplir alguna función religiosa, como relicarios o arcas eucarísticas, de ahí que se hayan conservado en gran número.

Sobresale por su pequeño tamaño; la ausencia de estructura de madera interna; y la calidad del dibujo de la cerradura, las cantoneras, y los demás adornos de plata que presenta, lo que la convierte en uno de los ejemplares más afortunados de los conocidos.

La única pieza americana de carácter religioso que conserva este museo es una **cruc** latina de madera de calambuco, cuyos brazos rectos están recorridos en sus cantos por listones de plata. Los extremos del brazo horizontal terminan en pirámide con bola sobre base de doble cartela vegetal en

15 CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla 1992, 122-123. En la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Granada de Guillena (Sevilla) se conserva un arca de la segunda mitad del siglo XVII que debe estar hecha en Sevilla, pues no presenta rasgos específicos americanos.

ce; mientras que el brazo vertical lleva una anilla en la zona superior y un corazón hueco en la inferior con inscripción. En el cuadrón de ambas caras presenta sendas rosetas de ocho pétalos, sobrepuestas; y de sus cuatro ángulos salen adornos de perilla sobre base asimismo de doble cartela vegetal en ce. El Crucificado está colgante, sujeto con tres clavos y con paño de pureza anudado en su cadera izquierda.

El naturalismo de las cartelas, de las rosetas y de la figura de Cristo Crucificado, con los costillares remarcados y el ampuloso paño de pureza, nos sitúan ante una obra temprana del barroco americano, propia del tercer cuarto del siglo XVII, donde todavía perviven elementos tardomanieristas, como la pirámide con bola de los extremos del brazo horizontal. Otro asunto es saber dónde puede estar realizada esta obra. Pensamos que pudo hacerse en Antequera de Oaxaca, pues se conocen algunas piezas de plata ejecutadas en esta ciudad mejicana que guardan estrechas relaciones con la cruz del Instituto. En la iglesia parroquial de San Miguel arcángel de Cumbres Mayores (Huelva) se conserva una cruz de altar de principios del siglo XVIII, donada por el capitán Juan Gómez Manrique –residente en dicha población americana–, la cual está hecha en plata y madera, probablemente de calambuco, que procede de la milagrosa cruz que hasta 1612 presidía el puerto oaxaqueño de Huatulco, que era venerada por los marinos de la Armada del Sur porque decían que sus astillas servían para calmar tempestades y curar enfermedades, pero que desde el 24 de febrero de dicho año se halla en la catedral de Oaxaca por mandato del obispo Juan de Cervantes, ya que debido a sus propiedades milagrosas los fieles la iban quitando fragmentos. Esta cruz también es latina, de brazos rectos y planos de madera, recorridos por listones de plata en sus cantos, y rematados en perilla¹⁶. Por otro lado, en el Museo Franz Mayer de México se encuentra una cruz de altar, toda de plata, que tiene marcas de localidad de Antequera de Oaxaca, realizada en la segunda mitad del siglo XVII que también guarda algunos paralelismos con la del Instituto, sobre todo en la forma del árbol: latina, de brazos rectos y planos que terminan en adorno de elemento troncocónico con bola sobre base de doble cartela en ce¹⁷. Así las cosas, cabe la posibilidad de que nuestra cruz se hiciera asi-

16 PALOMERO PARAMO, J. M., *Platería labrada de Indias. Los legados americanos a las iglesias de Huelva*, Huelva 1992, 60-61.

17 ESTERAS MARTIN, C., *La Platería del Museo Franz Mayer. Obras escogidas. Siglos XVI-XIX*, México 1992, 123-125; esta autora fecha la cruz a finales del siglo XVII.

mismo en Antequera de Oaxaca, dados sus parecidos estéticos con las otras dos.

El calambuco es un árbol abundante en América Central, sobre todo en México, perteneciente a la familia de las gutíferas, que alcanza una altura de 30 metros y cuyo tronco es rugoso, de color negruzco; de su resina se obtiene el llamado bálsamo de María; y de su madera se han venido haciendo tradicionalmente objetos de uso religioso, como rosarios, cajas, estatuas de santos, y por supuesto cruces.

Por la anilla del extremo superior del brazo vertical, de la que arranca una cadena, debía tratarse de una cruz de colgar sobre las paredes de una vivienda o de un camarote de algún marino importante, pues según reza la inscripción, entre otras cosas, serviría para calmar tempestades. Es probable además que se usara como pililla de agua bendita, ya que el corazón está hueco y tiene una pequeña tapa en la zona alta del anverso, quizás para contener agua bendecida. No obstante, se desconocen cruces de colgar como ésta,

De cualquier modo, se trata de una obra sencilla, pero bien proporcionada, donde su anónimo artífice ha sabido combinar la madera con la guarnición de plata, esmerándose en la figura de Cristo Crucificado que refleja un evidente naturalismo propio del barroco temprano de los años centrales del siglo XVII o poco después.

Hemos dejado para el final un extraordinario **juego de bernegal con salva** realizado probablemente en México a finales del siglo XVII. El bernegal presenta una decoración de gajos que los documentos mencionan como vaso abarquillado de bocados o copa de bocados, por la peculiar forma de los gallones, que parecen mordiscos. Sabemos que es pieza típica de la platería hispana del siglo XVII, que servía para beber y que en algunos casos se colocaba en su fondo una piedra bezoar para, según la creencia de la época, detectar sustancias venenosas o anular los efectos de las mismas, como la que debió tener ésta, pues todavía conserva el soporte para el mineral. Este tipo de copas solían estar acompañadas por una salvilla con pequeño pie a juego, pero en la actualidad existen más salvas que bernegales, ya que con la llegada de la dinastía borbónica a principios del siglo XVIII, el bernegal deja de fabricarse, fundiéndose la mayoría de ellos por estar pasados de moda y carecer de utilidad, pues se usaron otras piezas para beber, de ahí que sean muy pocos los que han llegado hasta nuestros días en España, y algunos más los que se hallan en Hispanoamérica, debido a su lejanía de la corte.

Se conservan juntas ambas piezas, formando juego, como se puede apreciar por el mismo tipo de adorno de ambas, pero sobre todo porque muestran idéntico escudo heráldico, y además el pie de la copa encaja a la perfección en el asiento de la salva. De tal modo, que estamos ante el único ejemplar conocido donde ambas piezas forman pareja, pues aunque se hicieron a juego con bastante frecuencia, hasta el día de hoy no se ha publicado otro ejemplar como éste.

Debe tratarse de una obra novohispana porque tiene algunos rasgos que también se observan en otras obras mejicanas, como los arcos de medio punto superpuestos, acompañados de decoración perlada y de sendas rosetas en el fondo del bernegal y en el asiento del plato.

Entre otros ejemplares semejantes, marcados en México, cabe mencionar la copa con asas de la iglesia de San Miguel de Jerez de la Frontera¹⁸, y la salva con pie de la catedral de Santo Domingo, primada de América¹⁹, ambas de fines del siglo XVII. Por otro lado, aunque se aprecian los restos de una marca en las asas de la copa, está tan frustra que nada puede leerse, pero creemos que debe tratarse de una variante mejicana.

Por ahora no hemos podido identificar a su antiguo propietario, aunque debía tratarse de un prelado hispano que residiría en alguna población importante de Nueva España, donde encargaría la obra a uno de los mejores plateros locales deseando tener una pieza fuera de lo común. En ella se aprecia una esmerada técnica en el diseño, el cincelado, el grabado y el dorado, el cual inunda toda su superficie, incluido el reverso.

Destaca por su bella factura, donde la estructura mantiene un equilibrado sentido rítmico, que se puede observar tanto en el bernegal como en el plato. En el primero la boca circular es ancha, y los bocados tienen forma de arco de medio punto que se prolongan hasta la base, disminuyendo progresivamente la anchura del cuerpo y aumentando el número de arcos; y en la salva los bocados también van disminuyendo de tamaño desde el borde hasta el asiento. Además ambas piezas apoyan sobre pequeño pie circular compuesto por cuello troncocónico y base moldurada.

En resumen, el Instituto Valencia de don Juan de Madrid posee una de las mejores colecciones semipúblicas de platería hispanoamericana de tipo civil, pues de la cena de obras que guarda, tan sólo una es de carácter religioso.

18 NIEVA SOTO, P., *Plata y plateros en la iglesia de San Miguel de Jerez*, Jerez de la Frontera 1988, 112-114; fig. 25.

19 CRUZ VALDOVINOS, J. M., y ESCALERA UREÑA, A., o. c., 116.

FICHAS DE CATÁLOGO

1. SALVA CON PIE. Santiago de Guatemala. Hacia 1610-1620. ¿Juan de Salazar?

Plata batida y grabada, con restos de dorado. 4,2 cm. de altura; 7,7 cm. de diámetro del pie; y 23,4 cm. y 16 cm. de diámetro total y del asiento. Marcas por anverso y reverso: corona real; corona abierta de tres elementos vegetales en vertical; y FRCoDXR3 / SERRANO (soldadas la A y N); las tres repetidas. En el reverso de la orilla lleva la siguiente inscripción: S^a Thereza de Jesus.

Inventario nº 3354

BIBLIOGRAFÍA: ESTERAS MARTIN, C., *Orfebrería hispanoamericana. Siglos XVI-XIX*, Madrid 1986, 42-43; IDEM, *La platería en el Reino de Guatemala. Siglos XVI-XIX*, Guatemala 1994, 82-83; CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Paisaje de la platería virreynal en Platería Iberoamericana (1600-1880)*, Buenos Aires 1998, 5; ESTERAS MARTIN, C., *El oro y la plata americanos, del valor económico a la expresión artística en El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*, Madrid 1999, 409 y 702; VVAA, *El país del quetzal. Guatemala maya e hispana*, Madrid 2002, 440-441, ficha nº 301, realizada por M. Carmen Heredia Moreno.

2. TACHUELA. Santiago de Guatemala. Tercer cuarto del siglo XVIII

Plata fundida y grabada. 7,3 cm. de altura; 9 cm. de diámetro del pie; y 17,5 cm. de diámetro de boca. Marcas en el interior del pie: corona real; y jinete de perfil izquierdo saltando sobre dos volcanes, dentro de contorno cuadrangular; mientras que en el borde, al exterior lleva otra pequeña: insecto dentro de perfil rectangular. También en el interior del pie lleva la siguiente inscripción: D^a M^a Feliciana de la Puente; y Dn. Tomas Guada, esta última tachada.

Inventario nº 3266

BIBLIOGRAFÍA: ESTERAS MARTIN, C., *Orfebrería hispanoamericana. Siglos XVI-XIX*, Madrid 1986, 88; VVAA, *El país del quetzal. Guatemala maya e hispana*, Madrid 2002, 443-444; ficha nº 304, realizada por Asunción Orbe y Sivatte.



Lámina 1. *JABONERA. Mérida de Yucatán. Medios del siglo XVIII.*
Ficha de catálogo n° 3.

3. JABONERA. Mérida de Yucatán. Medios del siglo XVIII

Plata fundida y cincelada. 9,8 cm. de altura; 5,5 cm. de diámetro del pie; y 7,4 cm. de diámetro de la tapa. Marcas en el interior de la tapa, repetidas en el interior de la copa: cabeza viril de perfil izquierdo sobre Y, todo bajo corona de tres florones y dos picos, sostenida por dos columnas; águila de alas plegadas dentro de perfil ovalado; y GNZ (la N invertida), dentro de contorno rectangular con los ángulos matados. Burilada larga y estrecha en el exterior de la tapa; y otra semejante en el interior del pie. Inventario n° 3342

4. BRASERILLO.— Ciudad de México. Hacia 1560

Plata fundida, cincelada y recortada. 14,3 cm. de altura; 10,2 cm. de diámetro de la base; y 7 cm. de diámetro del cuerpo del humo. Marca frustra en la base: corona de tres florones sobre cabeza viril de perfil derecho entre dos columnas.

Inventario n° 3306

BIBLIOGRAFÍA: ESTERAS MARTIN, C., *Orfebrería Hispanoamérica. Siglos XVI-XIX*, Madrid 1986, 21-22; IDEM, *El oro y la plata americanos, del valor económico a la expresión artística* en *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*, Madrid 1999, 401 y 701.

5. COPA. Ciudad de México. Principios del siglo XVII

Plata en parte dorada, fundida, torneada y recortada; con esmalte azul; y cuerno de rinoceronte. 13 y 8 cm. de altura con y sin copa; 5,6 cm. de diámetro del pie; y 5 x 11 x 7 cm. de la copa. Falta un fragmento de la copa. Marca algo frustra en el interior del pie: bajo corona de tres florones, cabeza viril de perfil izquierdo sobre M entre columnas.

Inventario n° 3308

6. FUENTE. Ciudad de México. Entre 1701 y 1713

Plata fundida, cincelada y grabada. 5 cm. de altura; 8,5 cm. de diámetro del pie; 27 cm. de diámetro máximo; y 9 cm. de diámetro del tetón central del asiento. Marcas entre los gallones y en el borde: corona sobre cabeza viril de perfil izquierdo entre columnas; águila de alas desplegadas sobre el nopal inscrita en un círculo; y GOSA / LEZ, dentro de perfil rectangular con los ángulos ochavados y con guión por encima de la O. Burilada regular, estrecha y casi recta en el borde de la orilla, por el reverso; otra corta y ancha en el interior del pie. El pie soldado con estaño a la salva parece posterior.

Inventario n° 3272

BIBLIOGRAFÍA: ESTERAS MARTIN, C., *Orfebrería Hispanoamericana. Siglos XVI-XIX*, Madrid 1986, 62.



Lámina 2. *COPA. Ciudad de México. Principios del siglo XVII.*
Ficha de catálogo n° 5.

7. PLATO TRINCHERO. Ciudad de México. Tercer cuarto del siglo XVIII. Rojas

Plata moldeada y cincelada. 1,5 cm. de altura; y 15,4 cm. de diámetro. Marcas en la orilla, por el anverso: cabeza viril de perfil izquierdo sobre M, bajo corona de tres florones sostenida por dos columnas; águila con cabeza de perfil izquierdo y alas plegadas inscrita en un óvalo; GNZ, dentro de perfil rectangular, con los ángulos ochavados y casetón superior para el rasgo que va sobre la N; y ROJAS (la R un poco subida y la J prolongada hacia abajo), dentro de rectángulo. Burilada larga, ancha y en zigzag en el reverso de la orilla.

Inventario n° 3321

8. BANDEJA. México. Primer cuarto del siglo XVIII

Plata dorada, moldeada y relevada. 2,5 cm. de altura; 23,7 cm. de diámetro; y 6,5 cm. de diámetro del asiento. Marca frustra en el asiento: corona de tres florones y dos picos sostenida por columnas, sobre cabeza viril de perfil izquierdo.

Inventario n° 3355



Lámina 3. *BANDEJA. México. Primer cuarto del siglo XVIII.*
Ficha de catálogo n° 8.

9. SALVA. ¿México? Segunda mitad del siglo XVII.

Plata moldeada, cincelada, grabada y en parte nielada. 2,2 cm. de altura; 27,5 cm. de diámetro; y 10 cm. de diámetro del asiento.

Inventario nº 3271

10. ARQUETA. ¿México? Primer cuarto del siglo XVII

Carey y plata fundida, relevada y recortada. 12 y 9,5 cm. de altura con y sin asa; 13,5 cm. de anchura; y 6,2 cm. de fondo. Leves deterioros.

Inventario nº 4263

11. CRUZ DE COLGAR. ¿Antequer de Oaxaca? Tercer cuarto del siglo XVII

Madera de calambuco y plata fundida, torneada, cincelada y grabada. 30 x 16 cm.; 20 x 16 cm. del árbol; 10 x 7,2 x 2 cm. del corazón; y 8 x 7 cm. del Crucificado. En el reverso del corazón lleva la siguiente inscripción: CRVZ DE CARABVUCO / APAREZIDA EN INDIAS / HAZE INFINITOS / MILAGROS I ES CONTRA / LAS TEMPESTADES / ITERREMOTOS.

Inventario nº 1393

12. BERNEGAL CON SALVILLA. ¿México? Ultimo cuarto del siglo XVII

Plata dorada, fundida, cincelada y grabada. **Bernegal**: 9,2 cm. de altura; 5,5 cm. de diámetro del pie; 14,2 cm. de diámetro de boca; y 2 cm. de altura del soporte para la piedra bezoar. Marca muy frustra e ilegible en las asas. Lleva grabadas en el interior del pie las siguientes letras soldadas: BNE. En la zona alta, junto al borde presenta escudo cuartelado: en el primero cruz griega flordelisada; en el segundo, brazo con banderola que inscribe una cruz flordelisada; en el tercero, cinco cabezas de moro degolladas bajo menguante lunar; y en el cuarto, castillo sobre arroyo con cabeza humana en lo alto; timbrado con sombrero de prelado del que salen diez borlones. **Salvilla**: 3 cm. de altura; 7,5 cm. de diámetro del pie; y 21,5 cm. de diámetro del plato. En el reverso lleva el mismo escudo que el bernegal.

Inventario nº 3286 y 3287



Lámina 4. *BERNEGAL CON SALVILLA.*
¿México? Ultimo cuarto del siglo XVII.
Ficha de catálogo n° 12.

NOTICIAS DOCUMENTALES SOBRE PLATEROS Y PLATERÍA EN LORCA

MANUEL MUÑOZ CLARES
EDUARDO SÁNCHEZ ABADÍE
Archivo Municipal de Lorca

La completa historia de la orfebrería murciana, a pesar de los numerosos artículos, alguna monografía y otros trabajos que se le han dedicado, es aún hoy un tema pendiente. Las biografías de plateros, la atribución de obras, la caracterización del mercado y la influencia de otros centros artísticos, el comercio de metales, la estructuración del oficio, los contrastes y ensayadores... son temas que, en definitiva, forman un complejo mundo aún no trabado y que no parece que se vaya a clarificar de inmediato. A la propia labor de síntesis de todo lo publicado hasta el momento, habría que sumar todavía una más profunda investigación de archivo y un necesario trabajo de campo que ponga de manifiesto, hasta donde permitan las fuentes documentales y los testimonios materiales, la vida y obra de muchos orfebres que desarrollaron su actividad en el viejo reino murciano durante la Edad Moderna, así como la identificación de importantes piezas procedentes principalmente de Madrid, Andalucía (Granada y Córdoba sobre todo) y Valencia.

Si bien hay núcleos de población, como Murcia, en los que esos trabajos básicos ya parecen bastante adelantados, para el caso de Lorca nos encontramos aún en una etapa que podríamos calificar de inicial. Las referencias bibliográficas en lo tocante a orfebrería local, que resultó muy mermada du-

rante la guerra civil, siempre abundan en las mismas piezas sobresalientes (custodia y cruz góticas y cáliz de Carlos Vergel, hechas originariamente para Santa María, y más recientemente el copón, cáliz y vinajeras de Zaradatti, en Santiago), menospreciándose por el más elemental desconocimiento otras piezas estimables correspondientes a ajuares de parroquias y conventos, como por ejemplo la importante colección litúrgica perteneciente a las clarisas lorquinas de la que ha tratado en texto reciente Pérez Sánchez¹. Las referencias desde antiguo a la cruz y custodia góticas y a otras piezas de interés las podemos encontrar en la historiografía más clásica de la ciudad y en obras de mayor empeño tales como las muy conocidas de Amador de los Ríos o González Simancas. Pero fue sin duda el diccionario de Espín, publicado en 1931² a imitación de el de Baquero Almansa, el que ofreció por primera vez un cúmulo de informaciones de primera mano sobre artistas y obras, referencias todas ellas extraídas de los archivos parroquiales, que en su mayoría se destruyeron durante la guerra civil, y del municipal. La larga nómina de plateros locales y foráneos propuesta por Espín ha variado poco con el tiempo, ya que ni antes de él³ ni hasta la fecha ha vuelto a aparecer un trabajo de parecidas características, y ni tan siquiera un artículo extenso dedicado específicamente a los plateros y la platería de la localidad. Las alusiones constantes a las piezas clásicas ya conocidas y alguna pequeña aportación hecha por el propio Espín⁴ y por autores posteriores es todo lo que se ha avanzado en esta materia.⁵

1 PÉREZ SÁNCHEZ, M. «Las artes del culto: platería y textil». En *Monasterio de Santa Ana y la Magdalena. Historia y Arte*. Ed. Instituto Teológico de Murcia. Murcia 2002; p. 347-358.

2 ESPÍN RAEL, J. *Artistas y Artífices Levantinos*. Imp. La Tarde. Lorca 1931.

3 Dos libros dedicados a la historia del arte en Lorca se publicaron antes del diccionario de Espín, y ninguno de ellos contiene referencia extensa o pormenorizada sobre plateros o platería. Estos fueron: ESCOBAR BARBERÁN, F. *Esculturas de Bussi, Salzillo y Don Roque López en Lorca*. Imp. Vda. de Carrasco. Lorca 1919 (en éste se pueden encontrar algunas noticias sobre piezas y plateros, pero sin abundar casi nada en la materia); y MONTOYA LILLO, J.B. *Imágenes y principales retablos de las iglesias de San Juan Bautista, San Pedro y Santa María*. Lorca 1928.

4 ESPÍN RAEL, J. «Tres alhajas de Santa María y una pintura de San Patricio». Boletín del Museo de Bellas Artes de Murcia. Años XI y XII, nº 11-12. Alcantarilla (Murcia) 1933.; y «Los Pérez de Montalto, plateros toledanos, constructores de la Custodia del Corpus murciano». Diario LÍNEA. Murcia, 4 de julio de 1943.

5 De lo publicado, además de lo que se cita en notas anteriores, se puede destacar lo siguiente: SÁNCHEZ JARA, D. *Orfebrería murciana*. Madrid 1950; y «Lorca y su tesoro artístico. Orfebrería.» Rev. PASIÓN. Lorca 1953; GUIRAO GARCÍA, J. «Es necesaria la creación de un Museo

Aunque los datos aportados por Espín proporcionan un listado de nombres relativamente abundante entre los siglos XVI y XVIII, por la naturaleza de las fuentes documentales que manejó su visión no pudo ser todo lo amplia que deseara. No tuvo oportunidad, por ejemplo, de investigar sobre los protocolos notariales y tampoco utilizó de modo exhaustivo la totalidad de la documentación municipal que atañe a plateros y platería en Lorca. Y precisamente por esto, una gran cantidad de los datos que aporta se refieren a padrones, pequeños pagos por arreglos y aderezos, obras menores como candelabros, incensarios, atriles, ampolletas, cajas para viático, noticias de plateros que también ejercieron como grabadores, etc, y sólo ocasionalmente se hace mención de cálices, copones o custodias. Así pues, con el fin de completar el panorama documental se transcribirán, extractarán o se citarán a continuación, agrupadas por siglos, aquellas nuevas noticias que afectan a esta rama del arte y a sus principales protagonistas, datos localizados tanto en el Archivo Municipal como en los protocolos del Archivo Histórico del Distrito Notarial.

SIGLO XVI

s/f. «Muy nobles señores. **Juan de Arenas** platero dice que los tenderos de especiería venden plata obrada sin ser plateros y contra las pragmáticas de Su Alteza a fin de hacer daño al dicho Arenas, suplica a vuestras mercedes no lo consientan y pues que él es platero idóneo vuestras mercedes le den licencia en forma como él gane honestamente de comer sirviendo a vuestras mercedes»⁶.

De 20 de febrero de 1547 data la primera noticia de **Bartolomé de Arenas** que vende, junto a su mujer, un huerto en Alcalá en 7.000 mrs.⁷

de Arte Sacro en Lorca.» Rev. FERIA. Lorca 1971; PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. «Presencia de Lorca en el arte español.» *II Ciclo de Temas Lorquinos*. C.A.A.M. Lorca 1982; PÉREZ SÁNCHEZ, M. Catálogo de la exposición *Huellas*. Ed. Cajamurcia. Murcia 2002; ver las fichas contenidas en las páginas 161, 226, 336, 342, 346, 347 y 375. Además, hay noticias sobre orfebrería local en los siguientes textos: SÁNCHEZ ABADÍE, E. «Catálogo artístico». En *Exposición conmemorativa de la visita de Sus Majestades D. Juan Carlos I y Doña Sofía ...* Lorca 1994; pp. 50-53; VARGAS, A. *Relación Votiva y Donaria ...* Ed. facsímil Instituto Teológico de Murcia. Murcia 1999; Apéndice documental II; y GIL OLCINA, A. *Lorca 1755. Según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada*. Ed. Alcabala del Viento. Madrid 1990; pág. 128.

6 Archivo Municipal de Lorca (en adelante A.M.L.) Leg. Monog. Artistas y Artífices.

7 Archivo Histórico de Lorca (en adelante A.H.L.) Prot. 16, fol. 59.

Todos los documentos localizados de este platero hacen referencia a aspectos de su vida privada que nada tienen que ver con su oficio, pero que por aportar una cronología cierta se reseñarán en nota al pie⁸.

1561-marzo-14. «Sepan cuantos esta carta vieren como yo Alonso del Castillo y **Carlos Vergel**, vecinos que somos de esta muy noble ciudad de Lorca, otorgamos y conocemos por esta carta y decimos que por cuanto entre nos las dichas partes nos hemos convenido y concertado en que yo el dicho Alonso del Castillo doy a vos el dicho Carlos Vergel doscientos ducados para que con ellos vayáis a las ciudades de Córdoba o Sevilla o a otras partes donde a vos os pareciere y con ellos compréis oros y aljófares y oro labrado y lo traigáis a esta ciudad para lo vender y que la pérdida o ganancia que hubiere la hemos de partir por medio y yo el dicho Alonso del Castillo pongo los dichos dineros y yo el dicho Carlos Vergel pongo mi industria y trabajos de mi persona y que he de ser obligado para el día de la Vera Cruz primero que vendrá de dar cuenta con pago de la pérdida o ganancia que hubiere en la dicha mercadería con día mes y año por libro de qué personas se compró y a qué personas le vendió descontando ante todas cosas de la ganancia que hubiere la costa que yo el dicho Carlos Vergel hiciere en la dicha compañía según que lo diere escrito en mi libro y con juramento. Y hecha la dicha cuenta para el día de la Vera Cruz, rematada la dicha cuenta he de ser obligado yo el dicho Carlos Vergel de os dar a vos el dicho Alonso del Castillo los dichos

8 La totalidad de los documentos proceden de A.H.L.: 1547-febrero-20: el platero y su mujer pagan 3.000 mrs de resto de un censo de 10.000 que tenían sobre una casa y un huerto (Prot. 16, fol.60); 1547-febrero-23: alquila unas casas en la Cava a Magdalena López, por tiempo de cuatro años y en precio de 7 ducados cada año (Prot. 16, fol. 143); 1547-junio-21: da poder a un procurador para que le cobre deudas (Prot. 64, fol 493); 1557-octubre-21: compra dos varas de paño morado (Prot 37, fol. 212); 1561-junio-25: vende un censo de 900 mrs de pensión anual (Prot. 45, fol. 142); 1570-agosto-1: el canónigo Diego de Hortigosa da por libres de un censo de 45 ducados al platero y a su mujer, Catalina de León (Prot. 80, fol. 261); 1570-agosto-24: media en la venta de una esclava que Gaspar Pérez de Tudela vende a Diego de Contreras, jurado de Purchena (Prot. 80, fol. 269); 1570-octubre-18: hace espera de una deuda de 10.000 mrs que a su favor tiene pendiente Pablo de Ayllón (Prot. 80, fol. 256); 1571-agosto-21: se obliga a pagar algo más de doce ducados por paño negro florete y otros tejidos que compra. (Prot. 84, fol. 140); 1574-enero-9: junto con otros tres otorgantes, vende su cuarta parte de un solar que posee junto a su casa a Catalina González, recibiendo seis ducados en reales. (Prot. 92, s/n); 1585-octubre-9: diciéndose vecino de Huéscar y estante en Lorca, vende a Juan Delgado, cuchillero, una casa que tiene en la parroquia de Santiago, calle de la Cava, por 80 ducados en reales. Ese mismo día el cuchillero le reconoce deber 53 ducados de resto del precio de la casa, obligándose a pagar la deuda por mitades en Navidad de 1586 y por San Juan de junio de 1587. (Prot. 124, fols. 449 y 450).

doscientos ducados de vuestro principal con más la mitad de la ganancia si la hubiere y si pérdida hubiere descontando la parte que os cupiere según dicho es; y para que lo cumpliré yo el dicho Carlos Vergel y Beatriz Núñez su mujer con licencia que ante todas cosas pido y demando a vos el dicho Carlos Vergel que me deis...» De este trato salen por fiadores del platero y su mujer la madre de ésta, Aldonza Martínez, viuda del platero Pedro de Santángel, y su hermano, Esteban de Santángel⁹.

1566-diciembre-4. «En la ciudad de Lorca... **Carlos Vergel**, platero, y Beatriz Martínez(?)¹⁰, su mujer,... ambos a dos juntamente de mancomún a voz de uno y cada uno de ellos por sí y por el todo renunciando como renunciaron las leyes de la mancomunidad, división y excursión como en ellas se contiene dijeron que por cuanto a su ruego e intercesión Alonso Ponce de León, hijo de Ramón Ponce, vecino de esta ciudad, les ha dado y entregado seis manillas de oro verdugos redondo con cuatro sobrepuestos en cada una manilla que pesaron veintisiete castellanos y medio menos medio real que suman a razón de dieciséis reales el castellano cuatrocientos treinta y nueve reales y medio de que se dieron por contentos y entregados a su voluntad sobre que renunciaron la exención del engaño y leyes de la prueba y entrega como en ellas se contiene por tanto prometieron y se obligaron que a su costa de los susodichos Carlos Vergel y su mujer le harán traer cuatro pares de manillas de oro verdugos redondos con cada cuatro sobrepuestos y con rollado a la redonda del peso que el dicho Alonso Ponce les pidiere desde aquí en fin del mes de mayo primero que vendrá del año venidero de sesenta y siete con que el dicho Alonso Ponce de León ha de ser obligado a les pagar lo que más pesaren y lo que valiere de hechura el un par de las dichas manillas conforme a como las otras costaren que las dichas manillas han de hacer traer hechas de la ciudad de Sevilla o Granada buenas y de buena hechura, nuevas de dar y recibir lo cual les ha de pagar al tiempo que las recibiere...» El platero se obliga a entregarle el dinero que valen las manillas si el otorgante manifestara tener alguna necesidad¹¹.

9 A.H.L. Prot. 48, fol. 101 vto.

10 El apellido correcto es Núñez, pero a veces parece llamársele Martínez.

11 A.H.L. Prot. 61, fol. 498.

1567-noviembre-26. «En la muy noble ciudad de Lorca... el reverendo Juan de Vera clérigo como mayordomo de la iglesia de Nra. Sra. Santa María de esta dicha ciudad de una parte y **Carlos Vergel** platero de la otra y vecinos de esta dicha ciudad se convinieron y concertaron en esta manera en que el dicho Carlos Vergel se obligo de hacer para la dicha iglesia un cáliz de plata sobredorado que ha de pesar tres marcos y cuatro onzas cuatro reales más o menos de la hechura y forma de otro cáliz que esta hecho en la iglesia mayor de señor San Patricio que dio el deán viejo que sea tal y tan bueno como aquel y si no fuere tal que no se reciba; y así mismo se obligo de hacer una sobre copa dorada para llevar el Santísimo Sacramento con una cruceteca encima que pese siete u ocho onzas lo cual se la haya de hacer y darlo hecho dentro de cuatro meses primeros siguientes que es y cuenta desde hoy día de la fecha de esta carta donde no que a su costa se pueda hacer con otro platero y por lo que les costare le puedan ejecutar cuya liquidación sea por sólo el juramento del dicho mayordomo sin otra prueba alguna y para en cuenta de lo que montare todo lo susodicho el dicho Carlos Vergel conoce haber recibido del dicho Juan de Vera clérigo cuatro manillas de oro que dijeron que dio de limosna la mujer de Andrés Navarro difunto que pesaron quince ducados y dos reales y medio y lo demás como se fuere haciendo hasta cumplimiento de veinte y cinco ducados y todo lo demás resta con las hechuras acabado de hacer y poner en ejecución el dicho cáliz y sobrecopa so pena de las costas daños e intereses que sobre ello se siguieren y recrecieren y para la tasación de las hechuras sea a vista de dos oficiales cada uno nombrado por la parte y en caso de discordia la justicia nombre un tercero para que lo que ellos dijeren se le pague al dicho Carlos Vergel. Y el dicho Juan de Vera clérigo como mayordomo se obligó de pagar toda la demás resta que se averiguare deber con las hechuras pagando las costas de la cobranza y para ello cada una parte por lo que le toca obligaron el dicho Juan de Vera clérigo los propios y rentas de la dicha iglesia y el dicho Carlos Vergel sus bienes habidos y por haber y dieron poder cumplido a todas y cualesquier justicias y jueces que de esta causa puedan y deban conocer para ejecutar sentencia definitiva de juez competente y pasada en cosa juzgada que los manden cumplir y haber por firme...»¹².

Sobre el platero **Carlos Vergel** y su mujer, además de los documentos que lo relacionan con su oficio, se conocen otros datos que ayudan a delimi-

12 A.H.L. Prot. 68, fol. 544 vº.

tar las fechas de su actividad y otros negocios que completaban la economía familiar.¹³ De **Pedro Vergel**, hijo de ambos, que pospone siempre a su nombre el oficio de platero, no se ha hallado ni un solo documento que dé fe de su profesión, aunque no cabe duda de que la ejerció¹⁴.

1576-septiembre-12. Los regidores Diego y Alonso de Leiva se obligan a pagar a **Leonardo de Castro**, platero, vecino de Lorca, 1.052 rls. por cuatro ajorcas de oro que pesaron 766 rls., valiendo las hechuras los restantes 286 rls.¹⁵

Leonardo de Castro, casado con Catalina de Céspedes, tuvo un hijo de igual nombre que desarrollaría su oficio de boticario en las primeras décadas del XVII. Era hermano del pintor Gaspar de Castro y residió durante algunos años en Cartagena. Debió trabar amistad con el platero **Alonso Díaz**, afincado en Lorca, al que le solventa algunas deudas pendientes. Los primeros documentos hallados de él están datados en 1571 y a finales de 1592 es seguro que había muerto¹⁶.

13 La totalidad de los documentos proceden de A.H.L.: 1554-febrero-11: compra hoja de morera por valor de 15 ducados (Prot. 30, fol. 23 vto.); 1557-marzo-28: se dice yerno de maese Pedro de Santángel, platero, y avala a un vidriero de Vélez Blanco por la compra de 25 quintales de barrilla por valor de 12 ducados y medio (Prot. 37, fol. 91); 1560-agosto-3: Beatriz Núñez, mujer de Carlos Vergel e hija del Pedro de Santángel, da un doble poder a su marido para que se querelle contra Juan de Chinchilla, mayordomo del marqués de los Vélez en Caravaca, por haber dicho que su padre fue fiador de Pedro de Avilés, relajado por el Santo Oficio y para interrumpir la ejecución de los bienes que como tal fiador se llevaba a cabo, y para que comparezca ante el juez episcopal al objeto de conseguir que se paralice la ejecución de los bienes (Prot. 41, fol. s/n); 1562-abril-12: reconoce deber ocho ducados por compra de hoja de morera (Prot. 49, fol. 110); 1565-junio-2: compra un pedazo de solar anejo a su casa en la plaza mayor de Lorca por 200 rls (Prot. 62, fol. 192); 1567-septiembre-22: reconoce deber once ducados y medio de una heredad en el Charco del Algarrobo (Prot. 68, fol. 227); 1568-septiembre-8: debe al maestro Marcos del Castillo, de Úbeda, 50 ducados de resto de una esclava preñada que le compró en 120 ducado (Prot. 71, fol. 25); 1569-febrero-27: Pedro Yuste se obliga a devolver al platero 81 rls que le ha prestado (Prot. 70, fol. 447); 1575: en marzo, agosto y septiembre de este año la viuda del platero compra derechos de agua en los alporchones de la ciudad (Prot. 100, fols. 342, 526, 535 y 571); 1586-julio-15: el hijo de Carlos Vergel, llamado como el padre y también platero, compra una viña de tres tahúllas en los Morales (Prot. 136, fol. s/n).

14 Ver los siguientes documentos en A.H.L.: Prot. 67, fol. 565 vto.; Prot. 134, fol. 74; Prot. 136, 20 de septiembre de 1585 y 19 de octubre de 1586; Prot. 156, fols. 231 vto. Y 234 vto.; Prot. 199, fol. 17; Prot. 235, 23 de abril de 1605; y Prot. 228, fol. 31.

15 A.H.L. Prot. 103, fol. 160.

16 Ver para la biografía de este platero los siguientes documentos de A.H.L.: Prot. 80, fols. 532 y 595; Prot. 84, fols. 56 y 278; Prot. 95, fol. 237; Prot. 105, fols. 305 y 681; Prot. 109, fol. 234; Prot. 124, fols. 9 y 29; Prot. 132, fol. 209; Prot. 160, fol. 255 vto.

1592-junio-30. «... **Pedro de Oviedo**, platero, vecino que dijo ser de la ciudad de Murcia, reconocido por el canónigo Melchor de la Ballesta, dijo que por cuanto está tratado y concertado con el susodicho de hacer una custodia con su viril para la iglesia colegial del Señor San Patricio por la forma, orden y declaración que se contiene y declara por una traza y forma que se ha de hacer firmada del canónigo Rodríguez, provisor de este obispado de Cartagena, donde se declara el precio y cuantía que de plata y hechuras han de llevar a la cual dicha declaración se remite y ha por inserta en esta escritura como de ella parecerá, que así mismo está firmada de su nombre y de Juan de Sarabia, notario, que queda en poder del canónigo Bartolomé Rajadel; por tanto por esta presente carta en la forma que más ha lugar de derecho se obligaba y obligó por su persona y bienes habidos y por haber que dentro de cuatro meses que se han de contar desde hoy día de la fecha dará hecha y acabada dicha custodia la cual presentará y dará hecha al dicho tiempo al dicho canónigo Rodríguez, provisor susodicho, guardando en todo la forma y orden contenida en el dicho memorial sin exceder de él en cosa alguna y la dará y entregará dentro del dicho tiempo para que se traiga a esta ciudad y entregue en la iglesia de ella y para en cuenta y parte del pago de lo que se le ha de dar por la dicha custodia ha recibido y recibe del dicho canónigo Bartolomé Rajadel cincuenta ducados en reales de los cuales se dio por contento y entregado a su voluntad sobre que renunció toda exención de engaño...»¹⁷.

1599-julio-30. En este día hace testamento en Lorca el plateo cordobés **Hernando Martínez**. Se manda enterrar en la colegial, en la sepultura que el escribano ante el que testa tiene allí (Luis Martínez Salazar). En cuanto a misas y otros ceremoniales, pasa por lo que disponga su hermano **Ginés Martínez**, también platero. Aún así deja unas misas específicas para que se digan en la colegial y en otros conventos. Deja vestidos a su madre, Francisca Díaz, y a su cuñada, Melchora de los Reyes. «Item declaro que yo y mi hermano Ginés Martínez tomamos alguna obra de oro y plata en la ciudad de Córdoba de personas particulares de ella de que tenemos hechas yo y él obligaciones y algunas cédulas y las dichas deudas es de por mitad mando que lo que pareciere restarse debiendo se pague de la dicha hacienda de oro

17 A.H.L. Prot. 147, fol. 605.

y plata de que causaron las dichas deudas por razón de que se ha ido pagando parte de ello de cuyas pagas hay recaudo en poder del dicho Ginés Martínez mi hermano mando y es mi voluntad que lo que él dijere y pareciere por cartas de pago haber pagado se esté y pase por ello y lo demás que se debiere se pague de la dicha hacienda. Item declaro que además de las partidas de oro y plata que tomamos metimos de nuestra hacienda y caudal en la dicha compañía cada uno ciertas partidas de oro y plata y dineros cuyas cantidades y razón está escrito en un libro que está en poder de Ginés Martínez mi hermano y escrito de su mano y letra declárola para que por la razón del libro se haga cuenta así de lo que cada uno metió como de lo que de ello se ha sacado y quiero y es mi voluntad que por lo que el dicho Ginés Martínez mi hermano dijere y declarare del particular de nuestra compañía así de pérdida como de ganancia y costas y gastos que se hayan tenido así de conformidad de ambos como en mi enfermedad por lo cual dijere y declarare acerca de lo susodicho se esté y pase no haciendo mención ni cargo de las partidas que en dicho libro se viere borradas porque aquellas están matadas entre yo y él y esto quiero que se guarde y cumpla por satisfacción que tengo del dicho mi hermano y advirtiéndolo que digo no se le pueda pedir ni pida más cuenta ni razón de la que él diere por el dicho libro sin otro cargo ni descargo que sobre ello se le haga ni pida cuenta es mi voluntad en aquella vía y forma que más haya lugar de derecho mando se guarde y cumpla.» Igualmente manda que mientras que haya deudas pendientes no se le quite a su hermano el oro, la plata, el dinero, el aljófar y otras cosas que tienen en compañía. Cuando se disuelva la compañía por haber pagado todas las deudas, lo que hubiere en dinero y en especie se ha de repartir entre Ginés Martínez y los herederos de Hernando. Nombra por albaceas a sus hermanos Ginés Martínez y Pedro Hernández y a sus cuñados Luis Sánchez Pardo y Pedro Sánchez de Ahumada. Herederos son su mujer, Francisca Moreno, y sus hijos Gregorio Martínez, María de Jesús y Victoria de Triguillos¹⁸.

SIGLO XVII

1603-octubre-27. «... Diego López de Guevara, cirujano y vecino de la ciudad de Murcia, estante al presente en esta, en virtud de un poder que tiene de **Alonso Cordero**, platero, vecino de la dicha ciudad de Murcia, su fecha

18 A.H.L. Prot. 204, test.º 119.

en la ciudad de Murcia a veinticinco días de este presente mes de octubre de este año de seiscientos tres que parece que pasó ante Diego Pérez... y de él usando otorgó carta de pago del licenciado Patricio Fernández, clérigo cura de la parroquial de Señor San Juan y fabriquero de ella, de cien ducados en reales que en nombre del dicho Alonso Cordero y en virtud del dicho su poder recibe en dineros de contado de la cual paga y entrega yo el presente escribano doy fe que los recibió en mi presencia y testigos de esta carta, los cuales recibió para en cuenta de la custodia y cáliz todo dorado con un caldero sin hisopo para la iglesia del Señor San Juan de esta dicha ciudad que todo ha de ser de peso de dieciocho marcos poco más o menos a lo cual el dicho Diego López de Guevara obligó a que lo hará de la hechura y traza que el señor provisor de Murcia tiene visto y dado traza cómo se ha de hacer a vista y examen de dos personas puestas por ambas partes, la cual dicha obra tiene de dar acabada dentro de cuatro meses primeros siguientes del dicho día de la fecha de esta carta en adelante que es desde cuando recibe dicho Diego López los dichos cien ducados que le da para en cuenta de la dicha obra con orden y mandamientos del dicho señor provisor y si dentro de dicho término que va declarado no le diere y entregare las dichas piezas y obra acabadas perfecta y cumplidamente conforme al modelo y traza del dicho señor provisor le puedan ejecutar por los dichos cien ducados que así recibe para el dicho efecto...» De no cumplir el platero, se podría comprar en otra parte o hacer el encargo a otro platero corriendo con los gastos los obligados. Por el contrario, el fabriquero queda obligado a pagar la obra cuando se entregare, pudiendo también ser ejecutado por impago. El poder aclara que el platero ha tratado directamente con el provisor del obispado que es quien le ha encargado hacer la custodia, cáliz y caldero con hisopo (pieza ésta que se quitaría en el concierto definitivo), todo dorado, que ha de pesar todo dieciocho marcos, «de la hechura y traza que el dicho señor provisor tiene visto». Una vez acabada la obra se sometería a tasación para averiguar el valor del trabajo y el metal¹⁹.

19 A.H.L. Prot. 232, fol. 296. El 27 de septiembre de 1605 **Alonso Cordero** dio poder al también platero **Ginés de Guevara**, ambos de Murcia, para que le vendiese unos esclavos. Se venden en Lorca el 2 de octubre de 1605: una esclava negra de 18 años en 90 ducados y un esclavo moro blanco de 9 años en 100 ducados (A.H.L. Prot. 237).

1604-agosto-9. «... **Ginés Martínez**, platero, vecino de la ciudad de Córdoba, estante al presente en esta dicha ciudad, dijo que por cuanto se ha concertado con Juan Venzal, clérigo presbítero mayordomo de la fábrica de Señor San Patricio de esta dicha ciudad de que ha de hacer un incensario de plata para la dicha iglesia de peso de cinco marcos menos diez reales para cuyo efecto el dicho Juan Venzal le ha dado y entregado otro incensario de plata de la dicha iglesia viejo del propio peso el cual ha de traer hecho y entregarlo en esta ciudad por su riesgo y ventura para postrero de julio primero que vendrá de seiscientos cinco y luego como lo haya entregado o lo envíe le han de dar y pagar doscientos diez reales por las hechuras de dicho incensario y para en cuentas de ellas tengo recibidos cien reales y me restan ciento diez reales los cuales son los que se han de pagar y me obligo de hacer el dicho incensario del dicho peso y que sea bueno y a vista de oficiales y lo dorado a lo moderno y si entregado a contento no le pagare le pueda ejecutar por ello y las costas y escritura traiga aparejada ejecución y si para el dicho tiempo no lo diere y entregare tal y del dicho peso el dicho Juan Venzal lo pueda comprar del dicho peso y por lo que costare y costas y hechuras le pueda enviar a ejecutar la liquidación...» Se ajusta también que si el presbítero enviare a por el incensario, el «riesgo y la ventura» iría por cuenta de la persona que enviare y del propio Juan Venzal²⁰.

1609-mayo-26. El platero **David Condomina** está casado con Claradina de Castro, hija del pintor Gaspar de Castro, que sale por su fiador al recibir el encargo de hacer, en dos meses y medio, una banda de cadena de oro para Miguel Sánchez Falconeta en precio de 1.685 rls. La entrega de la obra se produjo el 13 de agosto de ese año, quedando constancia en el margen de la escritura.²¹ Al día siguiente Gaspar de Castro dio a Garcilaso de la Vega 251 rls que le había prestado a su yerno, el oficial de platero **David Condomina**. Recupera así unas prendas de vestir que Condomina había dejado empeñadas²².

1618-mayo-28. «Registro de **Juan Casas**, platero de Córdoba. En la ciudad de Lorca a veintiocho días del mes de mayo de mil seiscientos diecio-

20 A.H.L. Prot. 232, fol. 260.

21 A.H.L. Prot. 256, fol. 89.

22 A.H.L. Prot. 258, fol. 60.

cho años ante mi el escribano mayor y testigos yusoescritos pareció un hombre que se dijo llamar Juan Casas y ser vecino de Córdoba y dijo que él ha traído a vender a esta ciudad ciento cincuenta piezas poco más o menos de plata de diferentes hechuras doradas y por dorar las cuales están selladas con su marca y sello y las registra y manifiesta ante el dicho presente escribano para cumplir con la pragmática de Su Majestad el cual así mismo exhibió un traslado de un testimonio acerca de la marca y sello del dicho Juan Casas que es del tenor siguiente. Este es un traslado bien y fielmente sacado de un testimonio y certificación... En Córdoba treinta y uno de enero de mil seiscientos un años registró Juan de Casas y dejó en poder de mí el escribano mayor del cabildo y testigos de yusoescritos su sello y marca estampado en plomo para que esté en las casas del cabildo conforme a las leyes del reino de que di el presente en el dicho día mes y años dicho Francisco del Carpio escribano mayor del cabildo. Hecho y sacado corregido y concertado fue este traslado con el dicho original del cual para este efecto exhibió y volvió a su poder Juan Casas platero vecino de Córdoba en ella a quince días del mes de abril de mil seiscientos once años siendo testigos Andrés Martínez Ponce y Juan Muñoz vecinos de Córdoba y lo firmó el dicho Juan Casas. Juan Casas Francisco Pérez Baquedamo escribano...» De este mismo platero hay dos registros más de 17 de mayo de 1619, cuando trae a Lorca para vender 200 piezas de plata doradas, blancas y doradas y sólo blancas de diferentes hechuras; y de 17 de julio de 1620 cuando trae 170 piezas de iguales características que las anteriores²³.

1619-diciembre-3. El platero **Alonso Aragonés** se obliga a pagar el alquiler de una casa en la Cava, 20 ducados, por tiempo de dos años²⁴.

1626-mayo-22. «... el licenciado don Juan Falcón Agraz abad mayor de la colegial de esta ciudad, vecino de ella, dijo que hacía e hizo cesión y traspasación y dio su poder cumplido en su hecho y causa propia a los mayordomos y personas que tienen a cargo y cuidado de llegar la limosna para hacer las andas de plata para la Virgen del Alcázar en esta dicha colegial y a quien ellos o cualquiera de ellos hubiere causa para el dicho efecto para que cobren judicial o extrajudicialmente del licenciado Tomás Giner y Quiñones,

23 A.M.L. Monog. Artistas y Artífices.

24 A.H.L. Prot. 293, fol. 470 vto.

presbítero, vecino de esta ciudad, de sus bienes o de quien con derecho deba cuarenta ducados que le debe por habérselos prestado viniendo en su compañía de Roma llanamente para que se los había de dar luego en esta ciudad y porque hasta ahora no los ha cobrado le hace la dicha cesión a la dicha Virgen para ayuda a hacer las dichas andas de plata...»²⁵.

1627-agosto-2. «... **Bartolomé del Pozo**, platero, vecino de esta ciudad, dijo y confesó haber recibido del licenciado don Gaspar de Salazar, abogado y regidor de esta dicha ciudad y alcalde mayor en ella, por mano de Juan García Torremocha, vecino de ella, doscientos cincuenta y dos rls del peso de una pieza de oro de San Juan y más ciento veintiséis rls del trueco y hechuras de ella en nombre de Jerónimo de Niquesa, platero y vecino de Granada, que vendió la dicha pieza de oro al dicho licenciado don Gaspar de Salazar que todo montó trescientos setenta y ocho rls de los cuales dijo que se dio por bien contento y entregado ...»²⁶.

1628-mayo-11. «... **Juan Bautista de Herrera**, platero, vecino de la ciudad de Córdoba, residente en la ciudad de Murcia y estante al presente en esta ciudad dijo que por cuanto el licenciado Ginés Fernández Osorio, presbítero, cura y fabriquero de la parroquial de Señor San Pedro de esta ciudad tiene tratado con el dicho Juan Bautista de Herrera de que le ha de hacer para la dicha iglesia y fábrica de ella una cruz de plata, incensario y naveta conforme a la traza que hizo para la iglesia colegial de Señor San Patricio de esta ciudad y la cruz e incensario para la parroquial de Señor San Juan y que para el dicho efecto el dicho licenciado Ginés Fernández le ha de entregar ocho libras y cinco onzas y doce adarmes de plata, las seis libras y once onzas que pesó una cruz vieja que tenía la dicha parroquia y lo demás en pedazos de plata vieja que tenía el dicho licenciado y que la dicha cruz, naveta e incensario las ha de hacer dentro de seis meses contados desde hoy y que se le ha de pagar por ello lo mismo que se le dio por la cruz, naveta e incensario que está declarado en esta escritura e hizo para la colegial y parroquial del Señor San Patricio y San Juan de esta ciudad y por cuenta de las hechuras de lo susodicho le ha de dar luego de contado el dicho licenciado Ginés Fernández quinientos reales y lo demás que se le ha de dar a cum-

25 A.H.L. Prot. 330, fol. 107 vto.

26 A.H.L. Prot. 323, fol. 95.

plimiento de lo que se le dio por la cruz, naveta e incensario que hizo para las dichas iglesias se le ha de pagar acabada la dicha obra a que se ha de obligar el dicho licenciado Ginés Fernández como tal fabriquero...»²⁷.

1637-septiembre-15. El platero **Felipe Abitable**, de Murcia, toma por aprendiz a **Alonso Pérez** por tiempo de 7 años, comprometiéndose a enseñarle el oficio «de arte de platero», pagarle cada día el sueldo de oficial, darle vida honesta y buen trato y al finalizar la enseñanza ropa, espada y daga²⁸.

1638-junio-14. «... **Juan Bautista Herrera**, platero, vecino de la ciudad de Murcia, por la presente escritura y en aquella vía y forma que más haya lugar se obligaba y obligó de dar y entregar a su paternidad el padre fray Cristóbal Tardío(?) predicador y guardián del convento de San Francisco de esta ciudad o a quien por el dicho convento lo hubiere de haber una cruz de plata hecha y acabada de peso de cincuenta ducados poco más o menos a la traza y forma de otra que este otorgante ha hecho para la parroquia de Santiago de esta ciudad, la cual entregará en esta ciudad por todo el mes de agosto primero que vendrá de este presente año y entregándola se le han de satisfacer y pagar sesenta ducados por el trabajo y hechuras de hacer la dicha cruz en vellón y lo que pesare de plata la dicha cruz de recibir en seis marcos y dos onzas que están en poder de Lucas de Mula Tudela de la cruz vieja que había en el dicho convento. Y estando presente el dicho Lucas de Mula en nombre del dicho convento se obligaba y obligó de pagar al dicho Juan Bautista Herrera o a quien su poder hubiere los dichos sesenta ducados de las hechuras de la dicha cruz con más el peso de plata que tuviere además de la referida en esta escritura pena de la ejecución de la cobranza haciendo como hace de deuda ajena suya propia y para lo así cumplir cada una de las partes...»²⁹.

1639-abril-21. «... **Juan Bautista de Herrera**, platero, vecino de la ciudad de Murcia, como principal y Felipe Restán como su fiador, vecino de esta ciudad, los dos juntos de mancomún y cada uno de ellos insolidum renunciando las leyes de la mancomunidad, división y excursión de bienes y las

27 A.H.L. Prot. 306, fol. s/n.

28 A.H.L. Prot. 367, fol. 203.

29 A.H.L. Prot. 378, fol. 175 vto.

demás que en este caso deban renunciar los que se obligan de mancomún, dijeron que por cuanto el dicho Juan Bautista, platero, trajo a esta ciudad una cruz de plata que hizo para la iglesia parroquial del Señor San Pedro que hizo de orden del licenciado Ginés Fernández Osorio, cura propio de dicha iglesia, y porque conviene tasarla de orden y mandado del señor provisor de este obispado y para el dicho efecto se la vuelve a llevar y la traerá a mediado el mes de mayo que vendrá de este presente año y si no lo hiciere pagará novecientos reales de plata efectiva y cumpliendo con el dicho trato bajo la dicha mancomunidad por la presente escritura y en aquella vía y forma que más haya lugar se obligaban y obligaron de que para el dicho día quince de mayo entregará a el dicho licenciado Ginés Fernández la dicha cruz de plata de dar y recibir en conformidad del trato y peso y hechuras que tienen concertado, o en su defecto pagarán la dicha cantidad de dichos novecientos reales de plata por otros tantos que confesaron tener entregado al dicho Juan Bautista el dicho licenciado Ginés Fernández...»³⁰.

1645-enero-4. En el acta capitular de esta fecha aparece lo siguiente: «Que se abonen a **Félix Molina** 375 reales de vellón por treinta medallas de plata construidas para premiar a los alumnos que presentó a certámenes públicos el profesor titular de Primera Educación D. Trinidad Simón el 23 de diciembre del pasado año».

1648-enero-9. «... **Juan de Ribera**, platero, vecino de esta ciudad, por la presente escritura se obligó de dar y entregar y hacer para la parroquia de San Cristóbal de esta ciudad una cruz de plata de peso de cincuenta onzas a precio cada una de diez reales. Y los remates de la dicha cruz de bronce dorados. Y con dos nudetes dorados y de latón además del dicho peso y por las hechuras de dicha cruz le ha de dar y pagar trescientos sesenta reales y en el crucero de dicha cruz ha de llevar ocho carteles y dos en el canon(?) y en medio de dicha cruz la imagen de San Cristóbal a un lado y al otro Nuestra Señora de los Remedios todo hecho a satisfacción y la ha de dar y entregar por todo el mes de abril que vendrá de este presente año y para el dicho efecto de hacer la dicha cruz que ha de hacer a su costa confesó haber recibido cincuenta onzas de plata a razón de diez reales del licenciado Andrés

30 A.H.L. Prot 378, fol. 84.

Gómez de Campos fabriquero de dicha parroquia por mano de Jerónimo Ferrer escribano de esta dicha ciudad de que se dio por bien contento y entregado...» El resto del pago se le hará una vez acabada la obra; y si pasa el plazo de la entrega podrán mandar hacerla fuera de esta ciudad a su costa³¹.

1651-mayo-24. En la ciudad de Lorca ... ante mi el escribano y testigos pareció presente Rodrigo Nuñez, mercader, vecino de esta ciudad y le dio su poder cumplido como de derecho se requiere y es necesario a don Mateo Ruiz de Castro y a Diego Rodríguez Moreira vecinos de esta dicha ciudad, a los dos juntos y a cada uno de por sí para que en su nombre y representando su persona puedan poner y pongan a oficio de platero con cualquiera maestro del dicho oficio de la ciudad de Murcia a **Melchor Rodríguez**, hijo del otorgante por tiempo y espacio de cuatro años que corran y se cuenten desde el día que les pareciere haciendo el concierto o conciertos que más convengan para que el dicho maestro le enseñe el dicho oficio con las condiciones y calidades que bien visto les sea, obligándole a que lo que concertaren lo cumplirá y pagará este otorgante haciendo las escrituras necesarias ante cualesquier escribano en toda forma las cuales el otorgante cumplirá en todo y por todo según y como en ellas se contuvieren...»³².

1652-agosto-5. «... don Juan Fernández Menchirón, regidor de esta ciudad, y don Diego Piñero Ponce de León, alcaide del castillo de esta ciudad, vecinos de ella, mayordomos de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de esta ciudad, dijeron que por cuanto tienen tratado con **Bartolomé del Pozo**, platero, de hacer una cruz de plata de peso de cinco libras, de la hechura de una que está hecha en el convento de San Francisco de esta ciudad y por ella le han de dar de su hechura cuatrocientos cincuenta reales los doscientos reales por cuenta de dicha hechura y luego de contado los doscientos cincuenta acabada la dicha cruz que será para primero día del mes de octubre primero que vendrá de este presente año; y así mismo le entregan dos libras y dos onzas y media de plata para la dicha cruz y acabada y pesada se le ha de satisfacer lo demás que pesare en plata buena de dar y recibir como lo ha de ser la que tuviere la dicha cruz y se obligaron de cumplir esta escritura y de pagar al dicho Bartolomé de le Pozo los doscientos cincuenta rea-

31 A.H.L. Prot. 406, fol. 8.

32 A.H.L. Prot. 416, fol. 30.

les restantes a la dicha hechura para el día que la dé acabada la dicha cruz; y si no lo hicieren los pueda ejecutar por ello. Y estando presente el dicho Bartolomé del Pozo habiendo visto esta escritura la aceptó en todo y por todo como en ella se contiene y se obligó de hacer la dicha cruz para el día contenido en la escritura y si no lo hiciere se le pueda apremiar a ello y con efecto haber recibido de los dichos don Juan Fernández Menchirón y don Diego Piñero los dichos doscientos reales por cuenta de la dicha hechura con más las dos libras y dos onzas y media de plata...»³³.

1656-octubre-9. El platero **Luis de Córdoba**, vecino de Murcia, intercambia un esclavo con el licenciado Francisco Ramírez de Monzón³⁴.

1661-junio-28. «... parecieron el licenciado don Andrés de Riopal Teruel, presbítero de esta ciudad y fabriquero de la fábrica de la iglesia parroquial del Señor San Mateo de esta ciudad y dijo que por cuanto tiene concertado con **Gaspar López Quevedo**, maestro del oficio de platero, vecino de esta ciudad, que haga una custodia de plata para el culto divino de dicha fábrica y para ello le ha de entregar noventa y una onzas de plata con lo cual ha de hacer dicha custodia en toda forma a satisfacción de este otorgante y del doctor don Andrés de Morote y Teruel, cura propio de la dicha iglesia de Señor San Mateo, y el precio y valor que se le ha de satisfacer y pagar por las hechuras de dicha custodia al dicho Gaspar López ha de ser en el que la tasaren y ajustaren un maestro o dos peritos en dicho arte y luego que hayan declarado el valor de dichas hechuras de custodia se lo han de dar y pagar enteramente como tal fabriquero y si no lo hiciere se le ha de poder apremiar y ejecutar a ello por todo rigor de derecho. Y si para la dicha custodia no hubiere bastante plata con las dichas noventa y una onzas de plata se le han de entregar la que faltare y si sobrare la ha de tener recibida por cuenta de dichas hechuras. Y estando presente el dicho Gaspar López Quevedo como tal platero confesó haber recibido y cobrado realmente y con efecto del dicho licenciado don Andrés de Riopal como tal fabriquero noventa y una onzas de plata para la fábrica y hacer dicha custodia de las cuales se da por contento y entregado a su voluntad...» El platero se obliga a hacer la custo-

33 A.H.L. Prot. 424, fol. 157.

34 A.H.L. Prot. 437, fol. 380.

dia para el día de pascua de Navidad «... y si para el dicho día no diere ya acabada la dicha custodia en toda forma y estilo de buen arte...» podrán apremiarlo y ejecutarlo para que devuelva lo recibido y pague el perjuicio causado; si la entregase pagará el fabriquero de contado lo que se tasase por el valor de la hechura³⁵.

1667-febrero-18. «... pareció presente Juan Gómez García, vecino de la Puebla de don Fadrique, de la una parte, y en virtud de un poder que se le dio por Juan Lozano de Molina y Juan García de la Zarza y otros obligados como hermano mayor y diputados que son de la Santa Cofradía del Santísimo Sacramento del dicho lugar de la Puebla, su fecha del dicho poder en el dicho lugar en treinta y uno de diciembre del año pasado de seiscientos y sesenta y seis... En virtud del cual dicho poder y los contenidos en él dijo haberse convenido, tratado y concertado con **Gaspar López Quevedo**, platero en esta ciudad, de que haya de hacer y haga cuatro columnas con sus pedestales y capiteles sobre un pedestal de dos gradas pequeñas con su cornisa arriba y cuatro cartelas que salgan de los rincones de dicha cornisa y cuatro remates y en medio de las cuatro cartelas otro remate que abrace toda la obra; con más tres campanillas pequeñas conforme lo pide la obra y se entiende ha de ser todo menos las columnas de chapería clavada con tachuelas lo cual ha de hacer con cantidad de ciento sesenta onzas y para hacer la dicha obra tiene en su poder unas andas de madera que dentro de ellas ha de fabricar la dicha obra y para hacer la dicha obra confesó tener en su poder dos mil reales de vellón que confesó haber recibido de mano del dicho Juan Gómez García de que se daba y dio por contento y entregado a su voluntad... y de la dicha cantidad dio carta de pago a cuenta de la plata que ha de llevar la dicha obra que se obliga de la dar y entregar hecha y acabada para mediado mayo que vendrá de este presente año a satisfacción de los dichos hermano mayor y diputados de dicha cofradía y si no lo hiciere y cumpliere se le pueda apremiar por todo rigor y a la persona que viniere al dicho apremio y entrego que ha de hacer en esta ciudad gane de salario en cada un día de los que se ocupare doce reales; y es trato y condición ha de ir al dicho lugar de la Puebla el dicho Gaspar López a armar y componer las dichas andas y se le han de dar y pagar de sus manufacturas mil setecientos reales de vellón y si no se los dieron y pagaren pueda ejecutar a los dichos hermano

35 A.H.L. Prot. 452, fol. 164.

mayor y diputados de dicha cofradía y sus bienes por la dicha cantidad con más doce reales de salario en cada un día para ayuda a la costa que hiciere...» El poder que se antepone a esta escritura aporta alguna información sobre cómo se contrataban estas obras. Se dice que el apoderado podrá ajustar la obra o por marcos o por tasación, y que la podrá concertar con el platero que fuese mejor postor. Para ello fijará edictos de admisión de posturas y elegirá aquella que más le convenga³⁶.

1674-septiembre-17. «In Dei nomine, amen. Sepan cuantos esta carta de testamento y última y postrimera voluntad vieren cómo yo **Juan López Quevedo**, vecino que soy de esta ciudad de Murcia a la parroquia del Señor San Bartolomé y maestro del arte de platero, estando como estoy en la cama enfermo de enfermedad que Dios Nuestro Señor ha sido servido de me dar pero en mi buen juicio, memoria y entendimiento natural y creyendo como firme y verdaderamente creo en el alto misterio de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, tres personas distintas y un solo Dios verdadero... « Tras el formulismo de rigor, comienza el testamento señalando su enterramiento en la parroquia de San Bartolomé, en la sepultura que se señalase, con hábito de San Francisco, acompañándole la cruz parroquial y las hermandades de Ánimas y del Santísimo Sacramento, de esta última era hermano mayor, así como otras cofradías a las que pertenecía y no cita en esta cláusula pero sí más adelante (Nuestra Señora del Rosario, Congregación del Colegio de la Compañía de Jesús, Nuestra Señora de la Concepción y de Jesús de Nazare[no]). Manda las misas acostumbradas por su alma y también por las de sus padres, Diego López Quevedo y Quiteria Gómez Azor, vecinos y naturales que fueron de Lorca, de donde se declara asimismo natural. «Declaro que yo tengo una cuenta con **Vicente Suárez**, maestro del dicho arte de platero, de cosas tocantes a dicho arte, que es mi voluntad que el (roto) por ser persona de buena conciencia lo ajuste (roto) liquide y se le pague lo que yo le debiere y (roto) debiere alguna cosa se cobre porque así es mi voluntad.» Tiene una casa alquilada en doscientos cincuenta reales anuales y con la dueña tiene cuentas por haberle adelantado parte del alquiler en dinero y haber retirado ésta varias piezas de plata de su tienda. Declara que su

36 A.H.L. Prot. 466, fol. 18. Documentación de carácter privado sobre este platero aparece en MUÑOZ CLARES, M. *El pintor Pedro Camacho Felizes de Alisén (1644-1716) y su entorno artístico*. Acad. Alfonso X el Sabio. Murcia 1988; p. 45; ver también A.H.L. Prot. 466, fol. 16.

mujer, Juana Ibarra, llevó al matrimonio 14.000 reales de dote y que contrajo esponsales hace unos siete años. Tiene tres hijos menores llamados Juana, Jusepe y Ginés, y nombra a su mujer por tutora y cuidadora. El platero moriría a los pocos días de testar, ya que a primero de octubre de ese mismo año se hace el inventario de los bienes que habían quedado por su fallecimiento. La descripción de bienes contiene los útiles de platero que se relacionan de la manera siguiente: «-un arca de madera de pino grande con cerradura y lleve y habiéndose abierto se halló lo siguiente: -una prensa de madera para el arte de platero; -ítem tres rilleras de hierro para dicho arte dos grandes y una pequeña; -ítem un chambrote grande de hierro; -ítem un pulgarete grande de hierro; -ítem una vigornia de cañones; -ítem una estaca pequeña de hierro de copa de cáliz; -ítem un pulgarete pequeño de hierro; -ítem un chambrote de hierro pequeño de restiñir; -ítem dos tenazas de forjar; -ítem ocho martillos de hierro de aplanar todos (roto); -ítem un martillo grande de forjar; -ítem unos muelles pequeños; -ítem un tas de aplanar de hierro; -ítem otro tas de forjar; -ítem una embreadora(?) de metal de campanas; -ítem unas tijeras del arte de platero todo lo su(roto); -ítem un pesico pequeño para el arte con un marco de dieciséis onzas; -todo lo cual se volvió a la dicha arca... -ítem en la entrada de dicha casa donde está la tienda se halló lo siguiente: -un cajón de pino usado con tres gabetas y su cerradura y llave que dijeron ser (roto); -ítem un banco alto de madera de pino a medio servir y en él dos cajones con cerraduras y llaves para trabajar en dicho arte, y habiéndose abierto dichos cajones sólo se halló en ellos una docena de limas de acero viejas pequeñas pertenecientes a dicho arte; -ítem un cepo para poner el tas; -ítem una cadena de cobre mediana a medio servir; -ítem un pozal de madera con ceños y asa de hierro; -ítem se ponen por inventario las cantidades de maravedíes que por el libro de cuenta y razón se declaran estarle debiendo al dicho Juan López Quevedo en la forma siguiente:...» Todo son restos de cuentas de poca monta y apenas se cita el por qué de la deuda. La mujer manifiesta a continuación que esos son todos los bienes que han quedado por muerte del platero, «... pero protesta que cada y cuando que a su noticia venga y parezca haber más bienes (roto) de manifestarlos y declararlos para que se haga inventario de ellos»³⁷.

37 Archivo Histórico Provincial de Murcia. Prot. 1082, fols. 526 y 536.

SIGLO XVIII

1725-enero-13. «La ciudad dijo que estando informada se introduce y fabrica alguna plata para los servicios a que se destina de lo que también resulta no ser de toda ley dicha plata ni oro ni la fábrica con aquellas calidades de buen artífice en gran perjuicio del buen oficio público; y para ocurrir a su remedio con las reglas de la mejor política comúnmente observada en otros pueblos... para lo cual tienen nombrados sus fieles contrastes, tasadores de pedrería fina por las mismas razones de engaños... desde luego estando esta ciudad muy satisfecha de la conciencia, habilidad y el ser grande artífice de **Pedro Vidal**, platero de plata y oro, le nombró por su fiel y contraste de plata y oro y tasador de pedrería fina...»³⁸.

1729-1730. Se le pagan siete reales y medio a **Pedro Vidal**, platero, por haber compuesto el cáliz y vinajeras de la capilla de esta ciudad³⁹.

1731-septiembre-11. Por libranza de este día se mandó pagar a **Pedro Vidal**, platero, 375 rls por comprar un marco de cuatro libras y hacer y quilatar 12 puntas de oro y 12 de plata; el marco para el archivo y lo demás para pesar como fiel de esta ciudad⁴⁰.

1735-1736. Se le pagan 60 reales a **Pedro Vidal**, platero, por haber limpiado las mazas, campanilla, cajas y salvilla y demás alhajas de plata de las salas de Ayuntamiento. Se le pagan 705 reales y 4 mrs a **Juan García Serón**, maestro de platero, por el importe de dos golases de plata que hizo con las armas de esta ciudad doradas con sus cadenillas de lo mismo para los porteros de sala; la libranza es de 5 de junio de 1736⁴¹.

1776 y 1778. Listas del producto de la feria de esos años, así de las casas principales como de las de madera fuera del recinto de ella. En estas relaciones constan como plateros **Bartolomé Valdivieso**, **Antonio Albarracín**, **Bartolomé Manresa**, **Tadeo Martín** y **Francisco Teruel**⁴².

38 A.M.L. Actas capitulares.

39 A.M.L. Cuentas de Propios, fol. 394.

40 A.M.L. Sala I, caja 275 bis. Cuentas de Propios.

41 A.M.L. Sala I, caja 275 bis. Cuentas de Propios, fols. 632 vto y 645.

42 A.M.L. Monog. Feria.

1779-abril-20. «Fiel Marcador de Platero. En este Ayuntamiento se ha visto lo informado por el señor procurador síndico general a consecuencia de lo acordado por la ciudad en nueve de febrero próximo pasado sobre la instancia hecha en el juzgado del señor corregidor por **Joaquín de Albarracín**, maestro de platero, contra **Bartolomé Valdivieso** a quien pretende se despoje de el nombramiento de fiel marcador que esta ciudad le hizo en el cabildo general de elecciones que celebró en primero de enero pasado de este año de cuyo informe enterado este Ayuntamiento como de los antecedentes que lo han motivado, Acordó ratificar su nombramiento hecho de tal fiel marcador en el enunciado Bartolomé Valdivieso y suplicaba y suplicó al señor corregidor presidente que con este acuerdo y autos originales se consulte a Su Majestad y señores de su Real Junta General de Comercio y Moneda poniéndose testimonio de la letra de dicho acuerdo con lo cual se conformó dicho señor corregidor y mandó se dirijan en la forma ordinaria a dicho regio tribunal por mano del señor fiscal»⁴³.

1781-1782. «Expediente formado en que constan las visitas que se practican en esta ciudad de las platerías de ella en virtud de la carta orden de la Real Junta de Comercio y Moneda que lo principia.» «Advirtiéndole la Junta General de Comercio y Moneda los desórdenes y abusos que se han introducido en todas las platerías del reino por la omisión en el cumplimiento de las visitas mensuales de ellas, mandadas hacer por el auto acordado 2º Tit. 20 Libº 5 cuya instrucción se halla en el punto único del auto 4 Tit. 24 Libº 5 de que se siguen gravísimos perjuicios; ha acordado que V.S. disponga se visiten las platerías de esa ciudad y su partido de tres en tres meses; y remita sin falta alguna testimonio a la Junta por mano, no obstante lo que previenen los autos acordados sin dar lugar a que por su omisión sea necesario tomar otras providencias. Dios guarde a V.S. ms. as. Madrid 30 de Mayo de 1781. Luis de Alvarado. Sr. D. Gaspar de Aranda y Villegas.» Con esta carta se inicia el expediente para dar cumplimiento el corregidor Aranda a la carta recibida, notificando primeramente el contenido de la misma a los plateros Bartolomé Valdivieso y Andrés Martínez Montesinos, veedores titulares de plateros, quienes acompañan al corregidor en la visita junto al portero de sala y al escribano mayor del Ayuntamiento. Comienza ésta el 10 de julio de 1781

43 A.M.L. Actas capitulares.

en la forma siguiente: «... Primeramente se visitó la platería de **Ventura Martínez**, maestro en ella, y se reconocieron diferentes piezas de plata las que se retocaron en las piedras y se encontraron ser de ley y calidad. Se visitó la platería de **Bartolomé Valdivieso**, maestro y veedor titular, y se reconocieron las piezas de plata que tenía y retocadas se hallaron ser de ley. Se reconoció la platería de **Joaquín Albarracín** y se revisaron y tocaron diferentes piezas de plata que tenía y se hallaron ser de ley. Se reconoció y visitó la platería de **Diego Morillas**, maestro, y no se encontró pieza alguna de plata y sí sólo el herramentario corriente. Se visitó la platería de **Vicente Albarracín**, maestro, y se reconocieron y tocaron diferentes piezas de plata y se hallaron ser de ley. Se reconoció la platería de **Fulgencio Andreo** y no se encontró pieza alguna de plata, sí sólo su herramentario corriente y arreglado. Se reconoció la platería de **Diego Valdivieso**, maestro, y sólo se encontró su herramentario corriente y arreglado, sin piezas de plata que retocar. Se visitó la platería de **Andrés Martínez Montesinos**, maestro veedor, y se reconocieron y tocaron diferentes piezas de plata fabricadas y se hallaron ser de ley. Se visitó y reconoció la platería de **Ginés Albarracín** y no se encontró plata alguna que retocar y sólo tener su herramentario corriente. Con lo que se concluyó esta visita...» En la carta que envía el corregidor se puede leer que los plateros visitados son los únicos que se hallan en su jurisdicción «... y todos ellos con el trabajo de muy corta consideración de cosas menudas, y los cuatro de ellos que se refieren en la visita sin trabajo de cosa alguna...» Las visitas posteriores, que se suceden puntualmente cada tres meses hasta el 23 de diciembre de 1782, no aportan nada novedoso con respecto a la primera, variando sólo a veces el que se hallara o no obra en las tiendas de los plateros⁴⁴.

1785-julio-27. De esta fecha son dos órdenes que llegan al corregidor de Lorca y que éste hace saber al Ayuntamiento. La primera se encabeza así: «Real Orden de la Junta General de Comercio y Moneda en razón de Fiel Marcador». Comienza el expediente una carta de la Junta General de Comercio y Moneda dirigida al corregidor de Lorca para que «... excediendo de dos marcos los rieles de plata u oro que hayan de reconocer los marcadores, lo ejecuten por ensaye, lo cual no puede verificarse si no son

44 A.M.L. Sala I, caja 387.

ensayadores...», lo que advierte para que en aquellas ciudades como Lorca que tienen facultad para nombrar oficio de contraste no recaiga éste en platero que no esté examinado de tal ensayador, y que no estándolo que adquiera esa condición en el plazo de seis meses. Se ordena además que los marcadores «... no sólo ensayen los rielees que excedan de dos marcos, como se manda en dicho capítulo, sino todas las piezas de más o menos peso que les lleven a marcar, y que en las pruebas del parangón y del toque manifiesten dos granos de diferencia... haciendo también notificar al contraste marcador de esa misma ciudad que en caso de manifestar el parangón o el toque dos granos de diferencias al parecer en las piezas fabricadas que comprobare o cotejare, no las marque sin recurrir al ensaye, ni disimule más que un grano de fuerte a feble que es el que se permite en los ensayes de moneda para que de este modo se eviten los perjuicios irreparables que hasta ahora se han ocasionado al público...». De esta orden se dio cuenta al Ayuntamiento para que se cumpliese. La segunda va encabezada así: «Real Orden de la Junta General de Comercio y Moneda en razón del nuevo Arte de ensayar oro y plata.» Se adjunta a la carta dirigida al corregidor un «... ejemplar del nuevo arte de ensayar oro y plata, escrito por el sabio Mr. Sage, catedrático de Docimástica en París, traducido de Real Orden por don Casimiro Gómez de Ortega e impreso a expensas de S.M. para que ud. lo entregue al contraste marcador de esa ciudad a fin de que se entere de este importante tratado y se dedique con el cuidado que merece a aprovechar en adelantamiento de su arte las luces y conocimientos que contiene una obra tan recomendable, dando recibo que se custodiará entre los papeles de ese Ayuntamiento relativos a este oficio para que en las mutaciones de él se recoja del que cesa y se haga entrega con igual formalidad al que entre de nuevo y pase así de unos a otros una obra que a todos puede ser muy útil...» Puesta la orden en conocimiento del Ayuntamiento, se obedeció entregando el ejemplar a **Bartolomé Valdivieso**, platero y entonces fiel marcador nombrado por la ciudad, quien dejaba testimonio escrito de haber recibido la obra el 17 de agosto de 1785. A principios del año siguiente se nombraba por veedores de plateros a **Andrés Martínez Montesinos** y a **Vicente Albarracín**, y a éste último además fiel marcador, advirtiéndole que en el plazo de seis meses debería ser aprobado como ensayador por la Real Junta General, pasando a su poder entonces el libro de Sage cuyo título completo figura así: «Arte de ensayar oro y plata. Bosquejo o descripción comparativa de la copelación de las sustancias metálicas por medio del plomo o del bismuto, y operaciones para sa-

car el oro más puro que por el método de la separación o apartado con las láminas correspondientes»⁴⁵.

1796-diciembre-3. Título de fiel celador dado por el intendente de la provincia y la Junta Particular del Colegio de Artífices Plateros de Murcia por lo respectivo al corriente año a favor de **Antonio Albarracín** vecino de esta ciudad⁴⁶.

1797-septiembre. Los plateros **Manuel García, Hipólito Esbrí, Pascual Gil, Andrés Suaver y Lucas Jiménez** presentan la siguiente petición al corregidor de Lorca: «Los infraescritos Artífices de Platería, vecinos de las ciudades de Murcia y Cartagena, a V.S. con su más profundo respeto exponen haber venido a vender obra de su arte a la presente feria de esta ciudad, unos con la seguridad de tener puestos arrendados en ella y otros con la que les inspiraba la experiencia de habérseles concedido siempre casa o testero; más a pesar de ésto no se ha acomodado a ninguno de los que exponen por los caballeros comisarios de feria a motivo de no haber casas para hacerlo y de no concederse los testers donde en los años anteriores se han puesto por haberse así decretado; lo que es de gran perjuicio y menoscabo a los exponentes como penetrará la elevada comprensión de V.S.; lo uno por las expensas que han hecho en su viaje y lo otro porque habiendo trabajado obra adaptada al gusto de este país de no concedérseles puesto no pueden expenderla, ni aún en otro por tener cada pueblo su gusto particular, ni cumplir por consiguiente los empeños y contratos que bajo el apuntado concepto han hecho, lo que no es de menos atención. Para evitar pues estos verdaderos daños les parece a los que dicen ser conforme a equidad y a la protección que merecen las Artes de nuestro benéfico Soberano y su sabio gobierno, se les coloque en dichos testers de las aceras de calles de la feria, en aquellos trozos que por su anchura no impiden al tráfico que es el objeto a que parece termina la prohibición; ofreciendo los que exponen por esta gracia a beneficio de los Propios de esta ciudad, pagar el duplo cada puesto de lo que han ganado hasta aquí; en esta atención Suplican...» El corregidor pide a los comisarios de la feria que informen y éstos comienzan por denegar la petición tomando como principal argumento el estorbo y escándalo que se

45 A.M.L. Sala I, caja 378.

46 A.M.L. Acta capitular.

causaría con la instalación de esos puestos demandados. Contradicen además otra de las declaraciones de los plateros del siguiente modo: «Las partes que solicitan esta alteración carecen de todo fundamento. Proponen perder su obra hecha al uso y moda de esta país siendo artífices de Murcia y Cartagena. En ambos pueblos y en este es idéntica la moda y el uso con que se comportan todos sus vecinos... de lo que se infiere que todo lo que traigan trabajado será generalmente despachable no sólo en las tres ciudades sino es en todo el reino.» Proponen que se examine la obra para ver esas diferencias. Con respecto al desconocimiento de haberse suprimido los puestos en medio de las calles de la feria, comunican que hubo un delegado en la feria de Murcia informando sobre el particular y que nadie se puede dar por no enterado. Y dicen por último que ni el fondo de propios ni la causa pública perderán nada porque esos plateros se retiren. El corregidor resolvió que los plateros se colocasen allí donde les indicaban los comisarios de feria «si les acomodaban las tiendas que les ofrecen». Manuel García, de Cartagena, se colocó en una tienda él solo y Pascual Gil e Hipólito Esbrí, de Murcia, manifestaron estar acomodados con otros compañeros. Suaver y Jiménez, ambos de Murcia, dijeron que aceptarían una tienda si estaba al lado de las demás de los plateros⁴⁷.

1799. Relación en la que constan los maestros y oficiales que hay en cada gremio, hecha en virtud de una providencia del Señor Corregidor por los veedores de ellos, y en la se reseñan como maestros plateros en Lorca a **Juan Lorenzo Valdivieso, Antonio Albarracín, Mariano Martínez Montesinos, Roque Morillas, Antonio Laborda y Josef Romero**⁴⁸.

SIGLO XIX

1803. En la relación jurada de plateros aparecen los siguientes: **Antonio Albarracín, Antonio Laborda, Mariano Martínez Montesinos, Roque Morillas, Antonio Martínez y Juan Lorenzo Valdivieso**⁴⁹.

47 A.M.L. Monog. Artistas y Artífices.

48 A.M.L. Monog. Resúmenes de censos y datos estadísticos.

49 A.M.L. Sala I, caja 270.

1804-marzo-3. El Intendente de Rentas, Antonio Montenegro, escribe al subdelegado de Lorca para hacerle saber lo que el secretario de la Rl. Junta de Comercio y Moneda le había trasladado el 27 de enero. A consecuencia del informe de 5 de febrero sobre las platerías establecidas en diferentes pueblos murcianos, el secretario ordenaba que todas las obras se llevasen a marcar a Murcia o a Cartagena, y que a todos los plateros se les pidiese el correspondiente título conforme a la Real Ordenanza de 1771. En vista de lo cual se produce una solicitud de los maestros plateros (**Antonio Albarracín, Juan Lorenzo, Antonio Laborda, Mariano Martínez Montesinos, Roque Morillas y Fulgencio Andreu**) reducida a que esta ciudad conserve la regalía que tiene de nombrar fiel marcador, punto que en otras ocasiones se ha tocado. Acordó la ciudad que el caballero procurador general tomando conocimiento de todos los antecedentes informe el estado de este negocio para resolver lo que convenga. El informe del procurador insistía en lo dicho por los plateros sobre los perjuicios que les causaría el ir a Murcia o Cartagena a marcar las piezas y recuerda cómo desde 1772 la ciudad nombraba fiel marcador. Cita otro antecedente cuando **Joaquín Albarracín**, en 1779, protestó por el nombramiento de tal fiel marcador hecho en **Bartolomé Valdivieso**. A pesar de todo, en el capitular de 12 de abril de 1804 se puede leer que «A consecuencia del informe del caballero procurador general en la solicitud de los maestros plateros reducida a que esta ciudad sostenga el nombramiento de fiel marcador que anualmente celebra y de lo prevenido en la Real Ordenanza del año de setecientos setenta y uno, acordó la ciudad se les haga saber a los expresados maestros se atemperen a lo prevenido en el Cap. 2º del Título 1º y demás que juegan en el asunto de que tratan formando gremios o incorporándose al de la capital como mejor les convenga para poder usar de su oficio con arreglo a la Ordenanza.» Hay dos cartas más de junio y octubre enviadas por el intendente al subdelegado de rentas de Lorca recordándole que los plateros de esa ciudad han de marcar sus piezas en Murcia y que deben presentar los títulos por los que ejercen su oficio⁵⁰.

1804-septiembre-19. **Antonio Martínez**, natural de Caravaca, vecino de Murcia, dice que en el día 28 de marzo se presentó en esta ciudad con el fin de, estando examinado de maestro de platero, avecindarme en ella, lo que con efecto fue recibido por los señores de la de Murcia en primero de agosto

50 A.M.L. Acta capitular.

del corriente año, como lo acredita el título dado para dicho uso que presentó con toda solemnidad. Suplicaba que se le admitiera por vecino y maestro en esta población⁵¹.

1805-abril-30. El intendente general de la provincia de Murcia, que es también Corregidor y justicia mayor, manda una provisión impresa a todos los lugares del reino para que, a petición de la Junta del Arte y Colegio de Plateros, se pusiesen en ejecución las Reales Ordenanzas. La provisión contiene una carta del mencionado colegio que extractada es como sigue: «Digo, que no es fácil detallar los daños y perjuicios que se causan con la fábrica, expendición y comercio de la alhajas del Arte sin su registro y documento auténtico que lo acredite. Regularmente huyen de esta formalidad los que fabrican y venden estas obras con defecto de ley. Y así es que algunos Maestros e Individuos del Arte salen a varios pueblos del Reino y Provincia sin el previo registro a vender o negociar en estos efectos; otros de distintas Platerías y Capitales se internan en ésta y demás pueblos de ella con iguales objetos, y sin presentar la obra para su reconocimiento y registro. De aquí son los siguientes perjuicios: Primero, introducir alhajas contra ley o falsas, que así por ello como por otros defectos desmerecen notablemente los valores a que las venden, causando no solamente la lesión y agravio que deja entenderse, si también otros muchos perjuicios que se originan después al comprador y nuevo dueño cuando este recurre en sus conflictos a igual venta, confiado en el valor que creyó tener la bondad del género; Segundo, que los que roban alhajas de plata y oro, y demás materias preciosas, así de iglesia y culto público como de particulares, tienen el fácil arbitrio de recurrir a estos artífices transeúntes que valiéndose de la oportunidad del precio bajo a que el ladrón vende lo que adquiere, recibe dichos efectos; dimanando de aquí las insuperables dificultades que luego impiden o hacen imposible a las justicias la justificación del robo, y mucho más la aprehensión del cuerpo del delito; Tercero, el descrédito universal que de aquí resulta a los buenos artífices y fieles individuos del Arte, que se conducen con la integridad, pureza y celo que previenen sus Reales Ordenanzas; y no menos resulta perjuicio imponderable en el despacho de sus alhajas, porque resultando confundidas para el concepto público con las malas, todas sufren una misma suerte. Y por último

51 A.M.L. Acta capitular.

se omiten otras reflexiones de igual mérito por no ocupar la atención de V.S.» Siguen exponiendo los plateros que contra estos daños tienen las Reales Ordenanzas establecidos los capítulos 15 y 17 del Tít. 2; «Y aunque para ocurrir a los mismos daños, y por otras causas, se hizo el establecimiento de Celadores en los pueblos, sucede regularmente que cuando éstos dan algún aviso al Arte se frustra la diligencia, porque en el intermedio de las dilaciones necesarias para comunicar la noticia y tomar aquí algunas providencias y que estas puedan obrar en aquellos pueblos, se fugan y ocultan o sus personas o los efectos que conducen... En esta atención y no presentándose otro (remedio) que el de que las justicias, luego que adviertan cualquiera persona que arribe a sus respectivos pueblos con obras de platería, les exijan irremisiblemente la certificación que deben llevar del Registro, y la Carta del Magisterio; y en defecto de cualquiera de dichos documentos, se retenga y deposite la obra hasta las resultas del oportuno aviso que debe darse a V.S. como subdelegado del Arte, por las mismas justicias, y a la Junta particular por el celador que hubiere en el pueblo...» A continuación se inserta un testimonio del escribano del Ayuntamiento, de febrero de ese año, copiando íntegramente los capítulos 15, 17 y 18 de la Real Ordenanza de Plateros que son como siguen: «Cap. 15. Tampoco podrán los plateros aprobados, por sí, ni por otros, en la forma expresada, llevar a Ferias ni Mercados obras algunas de oro, plata, piedras, etc., sin que primero las hayan manifestado a los Marcadores de su respectiva congregación o colegio, los cuales darán certificaciones de haberlas visto, con expresión de su número y calidades, para que no se les ponga impedimento en su venta; y si encontrase o averiguase haber llevado a las ferias algunas alhajas o piezas de oro o plata sin haber practicado esta previa diligencia, o fuera de las comprendidas en la certificación de los marcadores, incurrirá en contravention en la multa de cien ducados, aún en el caso de que las alhajas se encuentren conformes a la ley; pues en el caso de ser defectuosas caerán en comiso, y se les impondrán las penas establecidas contra los que comercian alhajas faltas de ley. Cap. 17. Atendiendo a los graves perjuicios que hasta ahora han experimentado así el público como los artífices por el abuso de vender los mancebos, hijos de congregantes y practicantes oro, plata u obra de estos metales, se ordena y manda que ningún Artífice platero, forjador, tirador o viuda de éstos, ni otra alguna persona, pueda comprar de ningún mancebo ni hijo o doméstico de artífice, ni practicante alguno oro, plata, piedras finas ni falsas, ni obras ejecutadas, ni cosa perteneciente al referido arte, bajo la pena de cien ducados

por la primera vez, por la segunda doscientos y la tercera trescientos, demás de las arbitrarias que el juez le imponga; Y el mancebo, hijo, doméstico o practicante que conste haber vendido alguno de los referidos géneros, sea a más de las expresadas multas castigado con alguna otra pena arbitraria para su escarmiento, con declaración de que además del citado castigo se ha de dar por perdido el género, aplicándole a los fondos de la Congregación en el caso de haberse hecho la venta de orden o de consentimiento del artífice, dueño del metal, o especie vendida; y el mancebo que por tres veces cometiere este exceso, aunque sea de orden del Maestro, quedará imposibilitado para siempre de obtener el Magisterio y aprobarse de artífice. Cap. 18. El cargo de la averiguación de semejantes excesos es y ha de ser propio de los Diputados, Cónsules u Oficiales primeros de los Colegios o Comunidades de Artífices Plateros, cuya omisión en materia tan importante, siempre que se les averigüe, los constituirá inhábiles para los empleos de su Comunidad por un trienio, incurriendo en la misma pena si requeridos por alguno de los artífices u otra alguna misma persona para la pesquisa y averiguación de los hechos y excesos significados no quisiere hacerlo.» Por medio de un auto el intendente corregidor, Martín de Garay, cursó la orden a todas las poblaciones para que se cumpliera, insertando un modelo del certificado que los vendedores deberían llevar en su poder encabezado por José Esbrí y Funes, «ensayador de oro, plata, vellón rico y otros metales, tasador de joyas por S.M. (que Dios guarde), fiel contraste, marcador de plata y tocador de oro» de la ciudad de Murcia, yendo además los nombres de dos artífices aprobadores, el del mayordomo y el del secretario del Colegio de Platería⁵².

1808-mayo-10. «En la ciudad de Lorca... pareció Félix Molina, vecino de esta dicha ciudad y maestro de alarife en ella, y dijo que en la visita de plateros celebrada hoy día de la fecha por don **Pedro Ruiz Funes**, maestro del Colegio y Arte de Plateros en la de Murcia y comisionado para ello por el señor intendente de la provincia, se le ha encontrado en las casas de su habitación y en donde también habita **Andrés García**, su hijo político y oficial de dicho arte de plateros, una forja y algunas otras herramientas para trabajar en él; todo lo cual al parecer no podía tenerlo ni usar de ello sin la cualidad de ser maestro aprobado; por todo lo cual le ha pedido al otorgante haga fianza por el dicho Andrés García para estar a las resultas de lo que

52 A.M.L. Sala II, caja 146.

determinare la junta particular del dicha ciudad de Murcia. Y teniéndolo a bien y entendido de lo que en este caso le toca y pertenece, otorga por este público instrumento que está pronto a estar y pasar por todo cuanto se determine por la dicha junta contra el dicho Andrés García su yerno; suplicando como suplica le miren con la benignidad que acostumbran por haber sido todo una pura ignorancia y estar como está pronto a presentarse a examen para tal maestro de dicha facultad de platero. A todo lo cual quiere se le compela y apremie por todo rigor de derecho en virtud de esta escritura la que traiga aparejada ejecución así por lo que determine dicha junta, como por las costas causadas y que se causaren en las diligencias practicadas y que se practiquen hasta su definitiva solvencia, renunciando como renuncia todas cuantas leyes sobre este caso hablan; y a ello obligó sus bienes propios y rentas...»⁵³.

1808-diciembre-23. En la sesión del Ayuntamiento presenta una instancia **Andrés García**, platero, para que quede testimonio en las actas del título de platero que se le ha expedido por el Colegio de San Eloy, de Murcia, que le faculta para actuar en esta ciudad o en cualquier parte del reino. El título, del que hay copia, dice así: «El Colegio de San Eloy de Artífices Plateros de esta ciudad de Murcia y su Reino. Por concurrir en don Andrés García todas las circunstancias, calidades y requisitos que piden nuestras ordenanzas, queda admitido por colegial y anotado como tal en el libro correspondiente y con arreglo a las mismas podrá tener tienda u obrador público o secreto, trabajar, tratar y comerciar en cuanto pertenece al arte de Platería, tener aprendices y ser elegido a los empleos del colegio. Y para que conste de acuerdo de la Junta Particular se le expide el presente título de Colegial. Murcia 8 del mes de Noviembre de 1808. El contraste José Esbry Ruiz Funes. Los dos acompañados Antonio Gosalbo, Marcelino Romero. Mayordomo Pedro Ruiz Funes. Secretario del Colegio Hipólito Esbry. Está sellado. Título de Colegial Platero de esta ciudad y su reino en favor de don Andrés García»⁵⁴.

1814-febrero-28. Instancia suscrita por **Antonio Laborda**, platero de esta ciudad, en la que expone que tiene «determinado fabricar una porción de carbón para el gasto de mi Arte, en la hacienda propia de don Juan Carlos Samaniego, sita en el partido que nombran del Madroño de esta jurisdic-

53 A.H.L. Prot. 1389, fol. 108.

54 A.M.L. Acta capitular.

ción, por medio de un labrador, Ignacio Oliver, y para que no sea detenido este carbón ni se ponga obstáculo alguno a el que me lo conduzca, suplico se sirva concederme su licencia y permiso para fabricar dicho carbón, y que por ello no se impida, detenga, ni embarace su conducción a esta ciudad y casas de mi habitación, pues en ello además de ser justicia recibiré gracia y merced». Seguidamente, por parte de los Comisarios de Montes, el 9 de marzo se despacha licencia a favor de Antonio Laborda «para que pueda fabricar sesenta cargas de carbón para su consumo, haciéndolo en el sitio de la Hoya del Conejo, de pinos inútiles, precedido señalamiento que hará el guarda celador Josef Rufete y conduciéndolo con guía que sacará de la secretaría de dicho ayuntamiento⁵⁵.

1817-mayo-10. El expediente –una múltiple denuncia entre plateros por vender alhajas de oro y plata sin contrastar– se inicia con la delación hecha por **Nicolás Bautista, Agustín Jiménez y Rafael Esbrí**, contra **Rafael Torres y Mariano Rambal**, artífices plateros, vecinos de Orihuela, por haberse introducido en la feria de Lorca sin haber sujetado sus mercaderías al reconocimiento del fiel contraste de la capital, ni venir precavidos de la certificación de sus títulos de plateros. Los denunciados presentan escrito con el testimonio de los documentos acreditativos que se les exigen, dados por el apoderado marcador del Colegio de Plateros de Valencia, y seguidamente se da cuenta de los objetos con los que Mariano Rambal y Rafael Torres han concurrido a las ferias de Albacete, Vélez, Lorca, Caravaca, Villena y otras, entre los que destacan dos campanas, cuarenta relicarios, seis cruces mayores, nueve rosarios de granate, medallones y otras piezas doradas y de oro.

Posteriormente los plateros denunciados, por despecho, denuncian a su vez a Rafael Esbrí, Nicolás Bautista y Agustín Jiménez, artífices plateros del Colegio de Murcia, por los mismos motivos, lo que da lugar a las diligencias pertinentes y al reconocimiento y cotejo de los géneros de la totalidad de los plateros que estaban en la feria (Nicolás Bautista, **Manuel y Francisco Crespo**, Rafael Esbrí, **Gregorio Hermosa, Andrés García, Antonio Laborda, Mariano Pérez, Hipólito Esbrí** y Agustín Jiménez). Algunos de los registros de plateros aportan una valiosa información sobre el tipo de mercancía que se ofertaba en los puestos de las ferias. El referido a Nicolás Bautista aporta el siguiente listado: Oro: tres cadenas, dos rastras de perlas

55 A.M.L. Monog. Gremios.

con sus muelles, cuatro rastras de coral con muelles, cinco pares de aretes con diamantes, tres paredes de aretes con topacio, ocho pares de aretes con perlas, cuatro con piedras, ciento diez pares de aretes de diferentes clases, sesenta sortijas con diamantes, setenta con topacio, cincuenta con piedras, doscientas de diferentes hechuras, seis pares de candados, treinta muebles con sus cabos y pajas, cuatro medalloncitos, seis pares de pendientes con perlas, dos pares de barcas, diez pares arracadas con filigrana y aljófar, un sello y llave, una caja, doce pares arracadas lisas, treinta de niña, cuarenta filetes para el pecho, tres pares de arracadas de coral, una lapicera, tres botellitas de cristal, un rosario, diez anillos con esmeraldas, dos con diamantes, treinta con piedras ordinarias, cuatro escudos de dolores, treinta sortijas de tres topacios. Obra dorada: quince rosarios, quince cadenas, una venera del Santísimo Tribunal, mil pares de arracadas, doscientos pares de aretes, quinientas sortijas, cincuenta aguilas, diez rosarios de coral, veinte de granates, seis rosarios de piedra blanca, treinta escudos de dolores y de cartas, diez y seis docenas de broches.

Entre los cuantiosos objetos de platería que presentan para su reconocimiento Francisco y Manuel Crespo aparecen: mil doscientas y cincuenta docenas de calabazas de plata sobredorada, tres docenas y media de cuchillos con cabos de plata, veintidós docenas de dedales de plata, nueve canutos para tabaco, siete cajas para tabaco, seis yesqueros de plata y cincuenta y siete docenas de botones variados de plata de diferentes clases, cuarenta cadenas de plata doradas de diferentes clases, veinticuatro rosarios de granates engarzados en plata sobredorada, cuarenta docenas de botones de filigrana de plata sobredorada, treinta cubiertos vaciados y de chapa y son de once dineros, veinte cubiertos de chapa de nueve dineros, dos docenas de cucharas para almíbar de nueve dineros, una salvilla de once dineros, cuatro cálices, dos copones de once dineros, tres gruesas de pitos de plata, setenta y dos medallones de filigrana de plata sobredorada, ciento ochenta águilas de plata sobredorada, treinta y seis docenas de rosetas de filigrana de plata sobredorada, veinte docenas de aretes de plata dorados con cuentas de colores, cincuenta docenas de aretes de plata dorados de diferentes clases, doce docenas de tenacitas de plata para cigarros, veinte docenas limpiadientes de plata, dos docenas trompetillas para cigarros de plata, siete palilleros de plata sobredorada, doce rosarios de plata sobredorada, ocho rosarios con cuentas menudas engarzadas en plata sobredorada, tres docenas escudos de corona de plata sobredorada, veinticuatro docenas escudos de plata sobredorada para

hábito, veintidós docenas ajustadores de plata sobredorada de sobrepuesto, veinticuatro docenas ajustadores de plata sobredorada, con llave y corazón, sesenta docenas tumbagas filigrana de plata sobredorada, una escribanía de plata de once dineros, ocho cruces de Caravaca de plata, quince pares de corchetes de plata, catorce pares calabazas de oro y perlas, ocho cadenas de media china de oro, veinticuatro solitarios de oro con topacios, seis pares aretes de oro con cuenta ochavada, seis pares aretes de oro con amatistas y con topacios, cinco pares calabazas ochavadas de oro, cuatro rosarios de oro.

Siguen certificaciones del minucioso contenido de las alhajas que pertenecen al resto de los plateros antes citados, figurando en ellas otros objetos de interés para conocer en su totalidad el género de estas tiendas de platería, tales como: dedales, medallones con tornados de coral y perlas, cordones de pelo guarnecidos, brazaletes, cadenas de reloj, cruces de diferentes órdenes, juegos de sellos y llaves de reloj, pestillos, reloj de faltriquera, anillos de rosetas, una flecha, dos cruces de piedra, un puño de bastón, cáliz de bronce dorado, hueveras, jarros, fuentes, salvillas, azafates, copones, portavinajeras, candeleros, palmatoria, saleros, vasos, braseros, peinetas, hebillas, espuelas, campanas, evangelios, gafetes, pilas de agua bendita, palanganas, mancerinas, bellotas, mecheros, tijereros, quijadas, muelles, charreteras, chorrillos de perlas, puño de espadín, dijes, marcos, agujas de oro, cascabeles, ampolleta, milagros de pechosojos, pistero, higas,... Como cosa curiosa, en el registro que se hace a Antonio Laborda se citan una lámina de Monserrat y una Virgen del Rosario.

El expediente prosigue con la petición de Rafael Torres y Mariano Rambal, a los que se había cerrado y sellado sus tiendas, recusando al ensayador y fiel contraste marcador de Murcia, **José Esbrí**, por su relación familiar con Rafael e Hipólito Esbrí. También pedían que se revisasen los pesos y medidas de las alhajas de las tiendas de los plateros pertenecientes al Colegio de Murcia, haciéndose tal y como solicitaban los plateros denunciados. El 3 de septiembre de 1817 Pedro de la Puente, corregidor de Lorca, señalaba en un auto las multas con las que se condena a Gregorio Hermosa, Nicolás Bautista, Andrés García, Antonio Laborda, Mariano Pérez e Hipólito Esbrí «para que en lo sucesivo eviten introducir alhajas sin acompañarlas el competente registro con arreglo a la ordenanzas y disposiciones vigentes», y asimismo libraba exhorto al gobernador de Cartagena para que practicase el reconocimiento de las alhajas embargadas a Rafael Torres y Mariano Rambal. Éstos intentaron recusar igualmente al ensayador de Cartagena, pidiendo que

el que practicase el reconocimiento fuera de Madrid, no consiguiéndolo finalmente.

Gregorio Hermosa solicitó posteriormente se le redujera la multa que se le había impuesto, y en otro escrito conjunto con Nicolás Bautista, Hipólito Esbrí y Mariano Esbrí, solicitaron los plateros murcianos que se les suspendiesen las penas que les correspondían para poder marchar a otras ferias en compañía de los demás feriantes y evitar así el riesgo de ser asaltados, a lo que se opusieron Rafael Torres y Mariano Rambal pidiendo que quedaran retenidas las alhajas de las tiendas de los denunciados.

Las denuncias y contradenuncias hicieron que el 25 de septiembre de 1817 el corregidor de Lorca se dirigiese a Manuel del Burgo, secretario general de la Junta de Comercio y Moneda, dando cuenta de los antecedentes habidos hasta el momento y solicitando que el reconocimiento de las alhajas embargadas por estar fuera de registro se hiciera por persona ajena a José Esbrí, «que se ha hecho bastante sospechoso así por las notorias relaciones de inmediato parentesco de dos de los denunciados como por todos sus procedimientos». Finalmente en 1818 los representantes de las dos partes en litigio se avinieron exponiendo «que nuestros principales han calculado sobre sus intereses y convencidos de lo que perjudicarían a éstos y a su sosiego y tranquilidad la continuación de este pleito, han tratado de reconciliarse y de renunciar a sus respectivos derechos y pretensiones y con efecto se han convencido en desistir y separarse de la prosecución de este asunto dándole por fenecido y acabado...». Sigue escrito del fiscal en donde se señala que «... haciendo reconocer las alhajas retenidas por el fiel contraste que sea de su satisfacción, entregue a los interesados las que estén con arreglo a la ley y en cuanto a las que no estuviesen proceda [el corregidor] con arreglo a derecho». **Rufino Beltrán de Resalt**, fiel contrate y ensayador de plata y oro en Cartagena, reconoce las alhajas de los plateros murcianos y el 4 de julio de 1818 se determina por el corregidor la entrega a los plateros «o a sus apoderados respectivos bajo recibo que pongan a continuación, de las alhajas de plata y oro que resultan inventariadas y embargadas, satisfaciendo previamente y por prorrateo conforme al valor respectivo de ellas los mil quinientos reales de los gastos de reconocimiento y las costas causadas...»⁵⁶.

56 A.M.L. Monog. Gremios.

1820-septiembre-29. Instancia dirigida al Ayuntamiento Constitucional, suscrita por **Francisco Gómez Sáez**, oficial de platero, en la que expresa “que hallándose cargado de familia y no siendo suficiente el jornal que cuando hay trabajo gana, pues lo más del tiempo está parado, para alimentarla en tan triste situación no le queda otro recurso que acudir a la protección de V.S. para que le conceda el competente permiso para que pueda abrir su tienda, sin que los demás maestros se le opongan a ello, por cuyo medio se persuade poder alimentar su familia, aunque no sea más que de las frioleras que caen en la puerta”. Sigue informe de Andrés Gaspar de Vilches, procurador síndico, con fecha de 31 de octubre, en el que manifiesta al respecto que “encuentra una grande diferencia entre el arte de platero y los oficios mecánicos para los que ningún examen ni incorporación a gremio se necesita para establecer tienda con oficiales y aprendices [...] soy de dictamen se le conceda el permiso que solicita con la limitación del tiempo que V.S. tenga a bien, dentro del cual se ha de examinar, quedando responsable y sujeto a las penas que establecen las leyes y ordenanzas contra los maestros que no trabajan la plata de los dineros o ley que corresponde”. Termina el expediente con el acuerdo del Ayuntamiento del mismo día, que establece “que hasta que se examine no abra la tienda”⁵⁷.

1821. En la lista de clasificación industrial aparecen en la clase quinta los siguientes plateros: en la parroquia de Santiago **Antonio Laborda**, **Andrés García**, **Roque Morillas** y **Francisco Gómez**; en San Mateo **Félix Molina**; y en San Cristóbal **José Castillejo**⁵⁸.

1825-octubre-17. El expediente sobre fieles contrastes y arancel comienza con una circular del Ministerio de Hacienda en la que se hace saber que se han intervenido algunas monedas falsas, sospechándose que se introducen por el Campo de Gibraltar. Para prevenir estas irregularidades y otras se ordena que se establezcan en las cabezas de partido, en otros lugares que por sus circunstancias lo soliciten y en donde haya Aduana, fieles contrastes por tiempo de seis años, a los que los Ayuntamientos les proporcionen los marcos para el desempeño de sus oficios y que puedan cobrar según los aranceles establecidos en 1805 cuya copia se adjunta a la circular. El corregidor da trasla-

57 A.M.L. Monog. Gremios.

58 A.M.L. Sala I, caja 10.

do al Ayuntamiento y éste en sesión de 20 de diciembre contesta que en la ciudad «... no hay ensayador alguno con las cualidades que exige la orden, pues son solamente examinados y aprobados por el Colegio de Plateros de la provincia...». El expediente continúa años más tarde con dos cartas de la Intendencia de Rentas de la Provincia: la primera, de septiembre de 1829, en la que se recuerda a las autoridades municipales la obligación que hay de hacer cada mes las visitas de platerías, a lo que el Ayuntamiento se manifiesta conforme ordenando que se hagan; y la segunda, de octubre de 1830, en la que se pide a los Ayuntamientos cabeza de partido que envíen sus marcos y pesas para concertarlos con los originales, a lo que el Ayuntamiento contesta que «... en esta ciudad se conservan custodiados los marcos originales de pesos y medidas, a los cuales se ajustan en caso de necesidad los marcos particulares que tiene cada marcador, y con que se arreglan y afinan las medidas y pesas del público; por lo cual no hay motivo ni aún para sospecha que puedan alterarse los marcos principales y de aquí entiende el Ayuntamiento ser innecesaria nueva afinación de estos; además de que fuera costoso remitirlos para ella a Madrid con persona de tanta confianza como el caso exige para que no se alterasen en el camino, bien por malicia o bien por su mala conducción, cuyas razones sin duda han sido causa de que nunca se haga lo que ahora solicita el ensayador mayor de los reinos...»⁵⁹.

1835, 1846 y 1850-51. En el padrón del Subsidio Industrial y de Comercio de 1835 se mencionan sólo dos plateros: **Antonio Laborda** y **Andrés García. Roque Morillas** no trabajaba ya ni tenía tienda abierta.⁶⁰ En el padrón de 1846 la situación era diferente nombrándose como plateros en activo a los siguientes: **Antonio Laborda, Andrés García, Félix Molina, José María Laborda, Antonio Ellún, Julián Molina y Santiago Alvarez Osorio**.⁶¹ En los de 1850 y 1851⁶² el listado queda así: **Josefa Benítez, Julián Molina, Andrés García, María Antonia Guillén, Santiago Alvarez Osorio, Luis Capell, Manuel Laborda, Domingo Laborda, José María Laborda, Antonio Ellún**. A pesar de figurar en el padrón de 1851 los plateros Luis Capell, Antonio Ellún, Manuel Laborda y Domingo Laborda habían presentado memorial manifestando el cierre de sus establecimientos.

59 A.M.L. Monog. Gremios.

60 A.M.L. Sala I, caja 151.

61 A.M.L. Sala I, caja 3.

62 A.M.L. Sala I, caja 6.

1849-noviembre-28. Instancia suscrita por **Domingo Laborda**, en la que expone «que luego que falleció D. **Antonio Laborda**, mi padre, artífice de platero, con tienda abierta en esta misma ciudad, establecí yo la mía con aquellas alhajas y herramientas que me correspondían en la partición que de sus bienes se hizo entre todos sus hijos, mis hermanos; mas como nada se trabaje efecto de las circunstancias y escasez de metálico en que todas las clases del Estado se encuentran, esto por una parte, y por otra no poder yo continuar trabajando por la imposibilidad en que me encuentro por la enfermedad habitual que padezco; me he decidido a cerrar dicha tienda y cesar en la continuación de mi facultad; y con objeto de que se me dé de baja en el padrón de subsidio que se está formando para el año próximo venidero, suplico se sirva mandar que en dicho padrón no resulte mi nombre en lo sucesivo por cuanto desde hoy en adelante ceso de ejercer el oficio de platero con que siempre he sido conocido»⁶³.

1850-marzo-1. Instancia dirigida al Ayuntamiento Constitucional por **Domingo Laborda**, morador en la calle de la Cava, en la que expone «que en el mes de diciembre último presentó escrito manifestando no poder trabajar en su ejercicio de platero por su enfermedad física visible, y por tanto solicitaba se le diese de baja en el padrón de subsidio correspondiente a este año, y como resulta inscrito en él, repite la misma instancia, suplicando a V.S. se sirva mandar se le dé de baja en dicho padrón por hallarse imposibilitado de poder trabajar, sin perjuicio de que V.S le permita tener al público para su venta la poca obra que heredó de su padre difunto para con su valor alimentarse y costear las medicinas que necesita para su alivio». Sigue un decreto de 19 de abril del secretario del Ayuntamiento en el que se expresa: «hágase saber a Domingo Laborda que interim y hasta tanto no justifique con testigos haber dejado de ejercer su industria, no puede darse de baja en el Padrón de Subsidio»⁶⁴.

1850-marzo-13. Instancia de **Andrés García**, platero, dirigida al Ayuntamiento Constitucional, en la que expone que “la penuria de los tiempos, unido a su edad septuagenaria y achaques consiguientes a ella que le imposibilitan de poder trabajar, le mueven a cerrar su establecimiento de todo punto y a

63 A.M.L. Monog. Gremios.

64 A.M.L. Monog. Gremios.

dedicarse a cosa muy distante de tal ejercicio”, por lo que solicita se le dé de baja en el padrón de subsidio industrial⁶⁵.

1866-mayo-2. **Emilio Castillo Martínez** presenta una instancia dirigida al alcalde de Lorca en la que expone que «según resulta del título que acompaño expedido por la Reina (Q.D.G.) he sido nombrado ensayador de metales de oro y plata y sus aleaciones, para que pueda ejercer dicho cargo en todo el territorio de la monarquía española con arreglo a las leyes y ordenanzas que rigen en la materia, previo el correspondiente juramento que tengo prestado ante el señor gobernador de la Provincia». Asimismo manifiesta «que entre las facultades que dichas leyes y ordenanzas conceden a los ensayadores es la de ser los únicos autorizados para el reconocimiento de monedas y demás metales preciosos y los como tales pueden intervenir en todos los actos ya gubernativos ya judiciales concernientes a su cargo; y como quiera que esta ciudad donde ha fijado su residencia el que dice haya dos que se ocupan sin la debida autorización en el reconocimiento de monedas y demás concernientes a este cargo, que lo son Don **Joaquín Castillo** y Don **Trinidad Díaz**, se está pues en el caso de que por V.S. se les haga entender que en adelante no pueden seguir ocupándose de las operaciones que venían practicando en atención a residir en esta ciudad persona debidamente autorizada y haciéndoles entender igualmente que si incurrieren en alguna falta se les impondrá el castigo señalado en las ordenanzas y disposiciones vigentes». Y el exponente prosigue: «... al dirigirse a V.S. espera que como la autoridad superior administrativa de esta ciudad haga entender a todas las demás autoridades y dependencias del Estado el ejercicio en que estoy de mi nuevo cargo de ensayador de metales y como tal el único autorizado por la ley para el reconocimiento de monedas».

Se notificó debidamente a los plateros implicados, así como al Juzgado de Primera Instancia y al director del Sindicato de Riegos. A continuación se copia a la letra el Real Título presentado por Emilio Castillo, que dice así: «Isabel II por la gracia de Dios y la Constitución de la Monarquía Española, Reina de las Españas. Por cuanto D. Emilio Castillo Martínez, vecino de Lorca, Provincia de Murcia, artífice platero, me ha hecho presente que en atención a haberse ejercitado e instruido en el arte de ensayar los metales de oro y plata, pedía se le examinase en dicho arte y resultando hábil me sirviese ex-

65 A.M.L. Monog. Gremios.

pedirle el título competente para poder ejercer, tuve a bien mandar que la Junta de Exámenes de Ensayadores, creada por mí en cuatro de julio de mil ochocientos treinta y cinco, procediese al del referido D. Emilio Castillo Martínez, y en su consecuencia fue examinado por ella en primero de febrero de mil ochocientos sesenta y seis, sobre todos los conocimientos teóricos y operaciones prácticas concernientes al arte de ensayar los metales de oro y plata y sus aleaciones usuales en el comercio; y habiéndole hallado suficientemente instruido y hábil para poder desempeñar con inteligencia y acierto el arte de ensayar dichos metales, le expido la competente certificación de ello... Dado en Palacio a veinte y ocho de marzo de mil ochocientos sesenta y seis»⁶⁶.

66 A.M.L. Monog. Artistas y Artífices.

LA JOYERÍA MURCIANA EN EL PRIMER CUARTO DEL SIGLO XVIII

JAVIER NADAL INIESTA
Universidad de Murcia

Las joyas, desde el siglo XVI, van a convertirse en complementos esenciales del atuendo, fundamentalmente femenino, colocándose tanto sobre el cuerpo como en los distintos textiles utilizados para engalanarse. La joyería va a ir evolucionando a lo largo del tiempo hacia una barroquización que, paradójicamente, surge a medida que la dinastía de los Austrias y su imperio va hacia su declive. Para ello, las piedras preciosas que decoran las alhajas se van haciendo más abundantes, aunque se sustituyen por materiales de menor calidad e incluso falsas, que intentan imitar sus colores, formas y brillos. En el siglo XVIII, se mantiene esa importancia de la joyería y con la nueva dinastía de los Borbones se percibe una notoria influencia de las modas francesas. Obviamente, destaca la joyería de la corte y de las grandes familias aristocráticas¹, aunque el uso de joyas fue muy amplio, incluso tuvo un gran desarrollo en las sociedades locales, entre las élites de las ciudades y los grandes pueblos. En consecuencia, resulta muy conveniente estudiar el alcance y significación que la joyería tuvo en estos medios.

1 La joyería de la Corte y la aristocracia con sus grandes colecciones ha sido estudiada con mayor frecuencia por autores como Fernando Martín, María Jesús Sanz Serrano, José Manuel Cruz Valdovino o Leticia Arbeteta Mira.

Precisamente, esta investigación va a centrarse en la joyería civil del primer cuarto del siglo XVIII en Murcia. Para ello, son fundamentales los datos suministrados por los Protocolos Notariales, donde se recogen testamentos, con sus cuerpos de bienes y codicilos, y los inventarios de las dotes nupciales. Gracias a estos documentos, se puede realizar una catalogación, bastante aproximada, de los joyeles pertenecientes a los diversos estamentos de la sociedad murciana de este periodo².

La información proporcionada por estos documentos permite conocer muchos aspectos de esos adornos suntuarios, tales como la tipología de las joyas, sus técnicas de fabricación, los materiales empleados y las piedras preciosas utilizadas, así como los pesos, tamaños, precios y, en general, todos aquellos datos que puedan ayudar a tener una idea aproximada de estas joyas. Pese a que fueran tan abundantes en el siglo XVIII, hoy día resultan escasas. Esta falta de ejemplos está provocada, sobre todo, por la naturaleza privada de estos joyeles, que iban pasando de una a otra generación mediante herencias, con lo que su pista se va perdiendo paulatinamente por ventas, cesiones o extravíos posteriores de las mismas. De aquí el gran valor de las fuentes documentales y de la información que ellas aportan para estudiar la joyería y sus características, supliendo así la citada falta de piezas.

TIPOLOGÍA

La tipología de las joyas está íntimamente relacionada con la función a que se destinan. Por este motivo, las piezas a estudiar conviene organizarlas en tres grandes grupos, según su aplicación sobre el cuerpo, sobre la indumentaria y complementos o aplicación indefinida o plural, división ya utilizada por otros investigadores en la materia como Leticia Arbeteta Mira³.

2 Trabajos semejantes ya han sido realizados, como los de M.J. SANZ y M.T. DABRIO, "Inventarios artísticos sevillanos del siglo XVIII". Archivo Hispalense, 1974; M.C. HEREDIA MORENO, "Alhajas, plata y pintura en un inventario *post mortem* del siglo XVIII" *Homenaje a Dionisio Ortiz Juárez*, Córdoba, 1991. Asimismo, este artículo viene a completar mi estudio sobre platería doméstica que se incluyó en el libro de San Eloy del año anterior (J. NADAL INIESTA, "La platería en el ámbito doméstico murciano (1700-1725)". *Estudios de Platería. San Eloy 2002*, Murcia, 2002. Págs. 265-282).

3 Leticia Arbeteta Mira aboga por la división de las joyas según su aplicación sobre el cuerpo, sobre la indumentaria y complementos o una aplicación indefinida o plural tanto en la introducción del libro *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales*. Madrid, 1998, págs. 13-78 como en *Las Artes Decorativas en España I. Summa Artis*, T. XLV. Madrid, 1999, págs. 187-259.

El inventario de bienes realizado por los notarios o escribanos, a la hora de redactar los testamentos o las dotes nupciales, se convierte en la principal fuente de conocimiento de los joyeros de la sociedad murciana del momento. Del recuento de los Protocolos Notariales del primer cuarto del siglo XVIII se deducen 2284 entradas, aunque con un total de 4835 piezas⁴, repartidas entre los testamentos, inventarios de dote nupcial, particiones de bienes, etc., donde aparecen recogidos diferentes objetos considerados *joyas* o que utilizan materiales ricos, ya sean metales como el oro y la plata o piedras preciosas. Partiendo de estos datos, pasamos a su análisis dependiendo de su función o uso.

Aplicaciones sobre el cuerpo

Las joyas han sido utilizadas para adornar todas aquellas partes de la anatomía que eran visibles. Así, en los siglos XVII y XVIII, cuando el boato y la decoración triunfan, los cuerpos se van a adornar con multitud de complementos para crear una imagen de suntuosidad tanto en mujeres como en hombres, aplicándose a cabellos, sienes, orejas, cuellos, hombros, troncos, brazos, muñecas, manos, dedos e incluso, tobillos y pies.

Las alhajas utilizadas para estas partes del cuerpo van a tener una tipología de lo más diversa y, sin duda, es este grupo el más numeroso dentro de la división anteriormente establecida. De las referidas 4835 piezas, se dan un total de 4423 ejemplos de joyas para la aplicación sobre el cuerpo, divididas en las 65 tipologías diferentes, como corresponde a su variado uso en la cabeza, el cuello, el tronco o las extremidades.

Dentro del joyel destinado al exorno de la cabeza, se encuentran adornos para el cabello o la sien como agujas (1), alfileres (1) clavos o agujones (5), coronas (1) piochas (9) o rascamoños (4). En las orejas van a abundar los pendientes (150), los aros (12) o los zarcillos (18). A finales del siglo XVII, los pendientes crecen en tamaño hasta que es necesario sujetarlos a las sienes debido a su excesivo peso. De esta forma aparecen nuevas piezas como arracadas (554) y desaliños o perendengues (25)⁵. Las arracadas, en su gran

4 La diferencia de número entre entradas y piezas se debe a que una misma entrada puede incluir diferentes objetos, que se hayan agrupado por una tipología similar o por ser valorados en su conjunto.

5 Este cambio en la moda de la joyería está recogido por L. ARBETETA MIRA *op. cit.*, Madrid, 1999. Pág. 226.

mayoría, van a tener una forma determinada conocida como *sevillanas*. A estas nuevas piezas de gran tamaño, se les puede unir los chorrillos (118), que es otra variedad de arracadas de gran tamaño, que llegan hasta los hombros.

El repertorio de joyas dedicadas a ornar el cuello fue muy rico, dándose collares de diferentes tipos, como ahogadores o collares de perro (3), gargantillas (7), vueltas (12), hilos de perlas (2) o collares propiamente dichos (83). A ello se les suman las diferentes joyas que cuelgan de estos collares o también de cintas de terciopelo, simulando frutos (almendras (6), avellanas (1) y castañas (1)), animales (gallos (2), papagayos (5) o pelícanos (1)), cupidos (1), calaveras (3) y camafeos (1). Pero, sin lugar a dudas, los collantes con un significado religioso son los más abundantes en número y tipología. En los inventarios notariales se reseñan pequeños Crucifijos (2) o cruces (87), medallas con imágenes devocionales (18), relicarios (42), *Lignum Crucis* (1), *Agnus* (12), cuentas de leche (1) o corazones (5). Hay casos en los que se especifican las advocaciones o motivos de esas medallas o relicarios, como Nuestra Señora de la Concepción⁶ (2), la Virgen del Pilar⁷ (3) o de San Antonio (3) y firmas de Santa Teresa⁸ (4). Los miembros de la Orden de Santiago adornaban sus cuellos con veneras o hábitos (41). Abarcando tanto las joyas de cabeza como las del cuello están los aderezos (11), que son conjuntos de pendientes y gargantillas, e incluso en ocasiones se completan con brazaletes o sortijas.

El tronco, al ser la parte más visible y con más superficie que cubrir del cuerpo, se convierte en la más decorada, por esto no es de extrañar que sean precisamente las piezas destinadas a su adorno las más numerosas dentro de

6 Murcia fue una ferviente defensora del culto a la Inmaculada que se fue extendiendo a todos los ámbitos de la ciudad, ya sea en la catedral como lo recoge M.C. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, “La Capilla del Trascoro de la Catedral de Murcia”. *Homenaje al Profesor Juan Torres Fontes*. Murcia, 1987, págs. 1535-1545 y L. PASCUAL MARTÍNEZ, “La embajada a Roma de Fray Antonio Trejo obispo de Cartagena”. *Anales de la Universidad de Murcia*. Letras, 1977, págs. 21 y ss., como también en los lugares más privados como pueden ser las viviendas particulares (J. NADAL INIESTA, “La escultura en el ámbito doméstico murciano (1700-1725). *Imafronte* n° 15. Murcia, 2003, págs. 183-204).

7 La Virgen del Pilar también se convirtió en una imagen de referencia en la ciudad de Murcia a raíz de la creación de la ermita del Pilar en 1680 y su vinculación al Concejo (Actas Capitulares del Ayuntamiento de Murcia. Leg. 2740. Año 1681.)

8 La devoción a Santa Teresa de Jesús está motivada por la gran repercusión que tuvo la Contrarreforma en España, ya que esta es una santa puramente contrarreformista. A esto se le une que tras su canonización en 1622 se convierte en protectora de España.

los inventarios y testamentos dieciochescos. Dentro de estas joyas hay que hacer una distinción entre las utilizadas por los hombres y las dedicadas a la mujer. Los ejemplos masculinos se reducen a las cadenas (6), los cordones (13), los cabestrillos (1) y los pectorales (6), que eran cruces de gran tamaño que se colocan sobre el pecho. A estas piezas se pueden añadir otras citadas anteriormente entre los colgantes, como las medallas o los hábitos que se podían utilizar tanto unidas a cadenas o cintas de tela como prendidas por un cierre. En cuanto a las joyas femeninas, el broche (1241) será el adorno por excelencia, que se caracteriza por ser el de mayor riqueza de pedrería entre los joyeles de finales del siglo XVII y principios del XVIII. Una variedad de este broche viene representada por las rosas o argenterías (3) donde suele ser abundante la pedrería. Hay también constancia de flores (3), sin especificar más. Otra variedad es la de insectos o reptiles, que en un alarde de la técnica representan lagartijas (1), sierpes o serpientes (1) y mariposas (1).

Mención aparte merecen los lazos (20), aunque debido a la parquedad en las descripciones de los documentos no se puede precisar si estos lazos se utilizaban como joyas a modo de broche o como colgante complementados por cadenas o cintas de algún textil. En esta misma controversia se encuentra los cintillos (481), puesto que con esta terminología se encuentran dos acepciones. Por una parte, un cintillo puede ser una cinta de tela con pedrería utilizada en los sombreros y, por otro lado, se trata de una pieza de oro o plata con piedras preciosas que se colocaban las mujeres en la cintura.

El último grupo de joyas, en cuanto al cuerpo se refiere, son aquellas destinadas a las extremidades, principalmente a los antebrazos, muñecas y manos. Aquí la pieza predominante, como no podía ser de otra manera, son los anillos en sus diferentes acepciones, es decir, sortijas (499), sellos (1) o anillos (516) propiamente dichos. En cuanto a las joyas dedicadas a la muñeca se recogen acuerdos (30), pulseras (10) y manillas (13), así como decenarios (2) y rosarios⁹ (63), que podían ir tanto alrededor de la muñeca como prendidos en el atuendo. Los brazaletes (199) son los ornatos elegidos para los antebrazos, con una gran variedad de formas y tamaños.

9 La importancia que alcanzó el Rosario a partir del siglo XVI en Murcia queda plasmado en los distintas obras pictóricas de este periodo, tal y como recoge J.C. AGÜERA ROS, *Un ciclo pictórico del 600 murciano. La capilla del Rosario*. Murcia, 1982.

Aplicaciones sobre la indumentaria

Las piezas de oro y plata funcionan también como complementos de los textiles, normalmente como pequeñas joyas, pero que jugaban un gran papel a la hora de lucir las mejores galas en reuniones de sociedad o en eventos públicos. Por este motivo, encontramos que los cierres utilizados en las prendas de vestir se hacen de oro o plata, incluso con incrustaciones de pedrería, como es el caso de botones (279), gafetes (8) y hebillas (7). También se utiliza el oro para realizar algunos bordados en la ropa, como los llamados cañutillos, que son bordados de oro rizado dibujando algún motivo decorativo.

El sombrero era una pieza fundamental en el vestido masculino del siglo XVIII y, por tanto, debe estar ornado para no desmerecer con las ricas vestimentas, de ahí que se le añadan cintillos, como ya hemos comentado anteriormente, y plumas de oro y pedrería (3).

El atuendo infantil se completaba con distintos juguetillos, normalmente de plata, y otros objetos para ahuyentar cualquier mal, que se prendían en la ropa. De este modo, los documentos analizados recogen campanillas de oro (10) y un amuleto en forma de higa, o sea de puño cerrado con el pulgar entre el dedo índice y corazón, que se utilizaba para atraer la buena suerte y para proteger a su portador¹⁰.

Aplicaciones indefinidas o plurales

En este último grupo se incluyen otras también de oro y plata con pedrería, como cuchilleros (2), mondadientes (3) y relojes (9). Los dos últimos solían sujetarse a la ropa mediante cadenas de oro, plata o plata sobredorada. También hay objetos ricos del ajuar del hogar, principalmente cajas (11), que podían ser utilizadas como joyeros o tabaqueras. Las joyas también eran guardadas en arcas, escritorios o papeleras realizadas en madera, normalmente de caoba. En este grupo de piezas domésticas entran asimismo los candados (5), jarros (3), navíos (1), cuadros (1) y retratos (1).

10 En relación al tema de la utilización de juguetillos en el atuendo infantil hay trabajos como el de M. PÉREZ SÁNCHEZ "Las Artes Suntuarias", *El Monasterio de Santa Verónica de Murcia. Historia y Arte*. Murcia, 1994, págs. 323 y ss., donde se tratan, entre otros temas, los vestidos de los Niños Jesús y sus accesorios.

En los distintos testamentos, particiones de bienes y dotes nupciales aparecen 63 objetos elaborados con oro y pedrería pero que no aluden a su tipología, aunque por la riqueza de los materiales deben ser incluidos en los joyeles.

MATERIALES

Los documentos notariales, a pesar de ser parcos en descripciones, si revelan una considerable cantidad de información acerca de los materiales utilizados en la realización de las joyas. De las 2284 entradas, solamente alrededor de 200 no dan ningún dato de los materiales empleados en su realización, o sea que domina la especificación de este aspecto, obviamente por el propio valor o riqueza, que exigía la oportuna identificación. Entre estos materiales hay que diferenciar los que actúan de sustento o esqueleto de las joyas, y aquellos que son sujetados. De esta forma podemos hablar de materiales sustentantes y materiales sustentados.

Materiales sustentantes

En este primer grupo deben citarse metales, maderas, vidrios y conchas de animales. Indudablemente son el oro y la plata, los más utilizados con gran diferencia, sobre todo el oro que es el más abundante con más del 75% de las piezas inventariadas. El bronce es otro metal utilizado, aunque es poco común su uso, así como un ejemplo de variedad de oro, el oro negro.

Las maderas se destinan para la realización de cajas utilizadas como tabaqueras o joyeros, al igual que en los rosarios, crucifijos y pectorales. Particularmente, se utilizan maderas ricas como ébano o palo de águila. Como complementos se recurría al marfil y también en el caso de las tabaqueras al coco.

Para la realización de brazaletes y rosarios serán muy utilizadas las conchas de animales o de carácter orgánico. Así, los documentos aluden a los corales, las conchas y los caracolillos, al igual que pastas como la de buche de ballena. El marfil se destinaba a los crucifijos, específicamente a la figura de Cristo.

En cuanto a los materiales de fabricación o elaboración artificial, tales como los vidrios y las porcelanas, hay constancia de su uso en multitud de piezas, combinados generalmente con oro o plata.

Materiales sustentados

Este segundo grupo cabe incluir un amplio repertorio de gemas, minerales, resinas, perlas..., como complemento a los esqueletos realizados generalmente en oro y plata. Si los materiales sustentantes son abundantes en los inventarios, los sustentados son equiparables en número, y a ello se le suma una mayor diversidad.

A la hora de acoplar otros materiales sobre los metales, son las gemas junto a los distintos tipos de perlas los más utilizados. Entre las primeras, destacan, sobre todo, diamantes, rubíes y esmeraldas. A ellos se les suman un buen número de amatistas y una variedad del rubí, los granates. En una menor medida, aparecen ágatas, jacintos, topacios, turquesas, zafiros y una variedad del diamante, las rosas. Las perlas aparecen referidas en un gran número de casos, al igual que esas perlas de forma irregular y de menor tamaño y precio que se conocen como aljófares. Por el contrario, el nácar, sustancia similar a las perlas, se utiliza en un reducido número de ejemplos.

También son escasas las referencias a minerales o cristales, como el claveque, el azabache o la venturina, que es un cuarzo amarillento, aunque en un buen número de ocasiones se cita al ámbar.

Mención aparte merecen las llamadas piedras ordinarias o falsas, que con frecuencia son citadas en los inventarios como características de la joyería. Con el declive de la monarquía de los Austrias, la economía del Imperio español se encontraba en una situación muy complicada. Esto provocó que la joyería se viera obligada a rebajar los costes de su fabricación, a pesar de que es precisamente en esta época de escasez económica donde se da una barroquización en las formas y un aglutinamiento de pedrería cada vez mayor, según lo ya referido. Para paliar esta falta de liquidez y abaratar el precio de las alhajas, se comienzan a sustituir las piedras preciosas de gran calidad por otras de menor enjundia, incluso se tallan materiales distintos que puedan confundirse con gemas de primer orden. Así, van a proliferar los aljófares, que eran perlas de menor calidad, los claveques, que eran cristales que imitaban al diamante y otros muchos cristales y minerales imitando esmeraldas, rubíes... Esta falsa pedrería era importada desde la vecina Francia, con lo que eran los joyeros franceses los favorecidos por esta fuga de divisas. Todo ello provocó que se dictaran distintas pragmáticas, como la de 1723 promulgada por Felipe V, para evitar la pérdida de capital y el uso de piedras falsas. Pero estas leyes, como ya había sucedido con pragmáticas

precedentes del siglo XVI y XVII¹¹, no surtieron efecto y las joyas continuaron portando piedras y perlas falsas, como lo demuestran los diferentes ejemplos que se conservan¹² y las referencias existentes en los documentos que se estudian.

TÉCNICAS

En cuanto a las técnicas, los inventarios murcianos aportan poca información sobre ellas, ya que las joyas no siempre eran tasadas por especialistas. Este es el motivo que sólo 346 de las entradas de joyería recojan alguna característica de los aspectos técnicos de la pieza. En esos casos, destacan la filigrana y el engaste o engarce, que se constatan en más de un centenar de ocasiones respectivamente. A estas técnicas, se le une otra similar a la filigrana, el enrejado, que cuenta con una veintena de citas. Otras técnicas mencionadas son el pulido, el labrado, el esquinado, el calado o el trabajo a martillo.

Las joyas también eran decoradas mediante los característicos esmaltes que también llegan al centenar de ejemplos. Estos esmaltes eran utilizados preferentemente en medallas o piezas similares para representar imágenes de devoción. Al margen de esto, se especifica el color, en particular el rojo, verde, azul, blanco y negro. Las piezas de plata en multitud de ocasiones eran sobredoradas, buscando la apariencia de oro.

TAMAÑOS Y PESOS

A la hora de conocer los tamaños y los pesos de las alhajas se vuelve a encontrar el mismo problema anteriormente señalado en las técnicas, que no es otro que la parquedad en las descripciones. Debido a esto, sólo en 207 entradas se alude a tamaños y en 139 entradas a pesos.

En lo referente a los tamaños, como era de esperar el tamaño pequeño es el más abundante debido a la función de las joyas. Las piezas de mayor

11 Como referencia de las distintas legislaciones para regular la joyería hay que citar a J. SEMPERE Y GUARINOS, *Historia del lujo, y de las leyes suntuarias de España*. Madrid, 1973, Ed. facsímil de la de 1788.

12 Las distintas medidas recogidas por estas pragmáticas se pueden consultar en L. ARBETETA MIRA, *Las artes...* ob. cit., pág. 236.

tamaño corresponden a aquellas que forman parte de la decoración de la casa o para guardar alhajas, o sea joyeros.

Al ser piezas pequeñas, su peso en la mayoría de las ocasiones no supera las diez onzas y tan sólo hay constancia de dos piezas que superan las 60 onzas. Este es el caso de una cadena de oro de 65 onzas de peso, valorada en 95 reales, recogida en el testamento del regidor Francisco de Yepes y Rojas, Caballero de la Orden de Santiago¹³.

PRECIOS

Por lo que respecta a los precios, las joyas son los objetos más cotizados en los inventarios de los testamentos, particiones y dotes nupciales. A pesar de ser obras pequeñas, su valor, en varias ocasiones, va a estar muy por encima de otras piezas de mayor tamaño o calidad artística como pinturas, esculturas o muebles. Por ello, la tasación de estas alhajas es bastante frecuente dentro de los documentos, como se demuestra con las 942 entradas que así lo hacen. Aunque no hay que olvidar, como ya se ha citado anteriormente, que estas tasaciones no eran llevadas a cabo en la mayoría de los casos por especialistas. Sólo en contadas ocasiones aparecen verdaderos tasadores profesionales, específicamente algunos plateros como los hermanos Rubio, Juan de la primera década del siglo XVIII y José de la segunda, los hermanos Jiménez, José y Francisco, de la tercera década del siglo, así como José Grau y Francisco Cutillas.

A pesar de la aparición de estos maestros, las dos piezas más valiosas no están tasadas por ninguno de ellos. La joya más valorada es una Cruz de Caravaca, cuya tasación alcanza los 18.411 reales de vellón, que perteneció a Regidor y Justicia Mayor de la ciudad de Murcia Don Ambrosio Fontes fallecido en 1704¹⁴. La segunda alhaja de mayor valor es un aderezo de diamantes con sus perendengues, que forma parte de una de las seis piezas que aporta en su dote nupcial la Condesa de Villa Leal, Doña Ana Teresa Ziaño y Loyola, cuando contrae matrimonio en 1717 con Don Manuel Galindo Piquinoti y Zada¹⁵.

13 AHPM Leg. 3660 de Peñas Torralba 1702, fols. 165 y ss.

14 AHPM Leg. 760 de Pedro de Aranda 1704, fols. 1 y ss.

15 AHPM Leg. 3879 de Rubio Alcaraz 1717, fols. 45 y ss.

ORIGEN

A la hora de determinar cual es el origen de los joyeles domésticos en Murcia durante finales del siglo XVII y principios del XVIII, los protocolos notariales son de muy poca ayuda. Hay que dar por hecho que buena parte de la joyería registrada es de producción local, aunque no cabe descartar la posibilidad de que se adquieran piezas realizadas en otras ciudades, como Córdoba, Valencia y Madrid. Dentro de los documentos, se encuentran tres registros que si aluden específicamente al origen de las joyas. Este es el caso de dos cordones de oro procedentes de Portugal y que pertenecían a Doña Josefa Martínez Muñoz¹⁶ y a Don Francisco de Yepes y Rojas, Caballero de la Orden de Santiago¹⁷. La otra joya es un reloj con 41 diamantes valorado en más de 1500 reales de vellón, procedente de París, que aparece en una cesión de alhajas en 1717, de Doña María Luisa Bienbengud Arce Cueba y Guevara¹⁸. Estos casos indican claramente la presencia de joyas de origen extranjero.

DONACIONES

Las joyas, al igual que sucedía con la pintura, la escultura o la platería, solían ser donadas a las imágenes o parroquias de devoción cumpliendo una doble función. Por una parte, se satisfacían las inquietudes religiosas propias del hombre de la época, donde la religión estaba íntimamente relacionada con la vida cotidiana. Por otra parte, era un método para demostrar la superioridad económica y social ante los miembros de la parroquia. Todos estos motivos llevan, sobre todo, a las señoras de la alta sociedad a donar sus joyas para el engalanamiento de la imagen de devoción. Dentro de los documentos conocidos, destaca la donación de Doña Juana de Sotomayor y Navarrete que cede una joya y un cabestrillo de oro a la Virgen de los Remedios, así como un cordón de oro para que sirva de llave al sagrario del convento de San Antonio¹⁹.

En referencia a las alhajas de las imágenes religiosas, aparecen en los protocolos analizados un documento muy esclarecedor sobre los joyeles de

16 AHPM Leg. 3656 de Fulgencio Peinado 1707, fols. 617 y ss.

17 Ver nota 13.

18 AHPM Leg. 3288 de López Duro 1717, fols. 118 y ss.

19 AHPM Leg. 3929 de Baltasar Ruiz 1715, fols. 261 y ss.

estas esculturas. Es el inventario de las joyas pertenecientes a la Virgen del Rosario²⁰. En este inventario encontramos 57 entradas con un total de 64 piezas divididas en 33 rosarios, 13 joyas, 5 agnus, 5 cruces, 2 corazones, 2 brazaletes, 1 lazo, 1 gargantilla, 1 papagayo y 1 pelícano. Tanto los rosarios, al igual que las joyas, tienen diferentes tamaños, materiales e imágenes con distintas advocaciones. Todas estas alhajas son en su mayoría donaciones de distintos fieles. Ejemplos de joyeles de imágenes religiosas hay una gran variedad por toda España, aunque el más relevante es el código del joyel de Guadalupe que se conserva en el monasterio de su nombre en Cáceres. En este código se recogen ejemplos de joyería de los siglos XVI, XVII y XVIII. Estas muestras fueron utilizadas por varios joyeros catalanes, aragoneses y levantinos como modelos a la hora de hacer sus joyas y exámenes de maestría²¹.

En resumen, las joyas fueron en su momento signos de distinción sólo al alcance de las clases altas de la sociedad, al contrario que sucedía con otras artes como la pintura, escultura o platería que si podían llegar en mayor o menor medida a una mayor parte de la sociedad. Estas alhajas se convierten en un apéndice más a la hora de engalanarse y completar el atuendo para los distintos actos sociales o religiosos.

20 El 26 de diciembre de 1709, se realiza el inventario de objetos de la sacristía de la ermita de Nuestra Señora del Rosario de Murcia, que ya fue recogido por J.C. AGÜERA ROS en su libro *Un ciclo pictórico...* op. cit., págs. 193-200. Las joyas de la Virgen no aparecen en este, al estar en otro documento fechado el 30 de diciembre del mismo año (AHPM Leg. 2678 de Salvador del Castillo 1709, fols. 146 y ss.).

21 Para saber más del contenido de este código consultar el artículo de L. ARBETETA MIRA, "El alhajamiento de las imágenes de Guadalupe de Cáceres y el Pilar de Zaragoza", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, tomo LI. 1996, págs. 97-126.

Joyas de aplicación sobre el cuerpo			
Tipología	Nº de piezas	% en el grupo	% en el total
Acuerdo	30	0'68	0'62
Aderezo	11	0'25	0'23
Agnus	12	0'27	0'25
Aguja	1	0'02	0'02
Ahogador o Collar de perro	3	0'07	0'06
Alfiler	2	0'05	0'04
Anillo	516	11'67	10'67
Aro	12	0'27	0'25
Arracada	554	12'53	11'46
Avellana	1	0'02	0'02
Brazalete	199	4'50	4'16
Broche	1241	28'06	25'67
Cabestrillo	1	0'02	0'02
Cadena	6	0'14	0'12
Calavera	3	0'07	0'06
Camafeo	1	0'02	0'02
Castaña	1	0'02	0'02
Cintillo	481	10'87	9'95
Clavo o Agujón	5	0'11	0'10
Collar	83	1'88	1'72
Nuestra Señora de la Concepción	2	0'05	0'04
Corazón	5	0'11	0'10
Cordón	13	0'30	0'27
Corona	1	0'02	0'02
Crucifijo	2	0'05	0'04
Cruz	87	1'97	1'80
Cuenta de leche	1	0'02	0'02
Cupido	1	0'02	0'02
Chorrillo	118	2'67	2'44
Decenario	2	0'05	0'04
Firma de Santa Teresa	4	0'09	0'08
Flor	3	0'07	0'06
Gallo	2	0'05	0'04
Gargantilla	7	0'16	0'14
Hilo	2	0'05	0'04
Joya	53	1'20	1'10
Lagartija	1	0'02	0'04
Lazo	20	0'45	0'41
Lignum Crucis	1	0'02	0'02
Manilla	13	0'30	0'27
Mariposa	1	0'02	0'02

Medalla	18	0'41	0'38
Papagayo	5	0'11	0'10
Pectoral	6	0'14	0'12
Perendengue o Desaliño	25	0'57	0'52
Pelicano	1	0'02	0'02
Pendiente	160	3'62	3'31
Pluma o Piocha	9	0'20	0'19
Pulsera	10	0'23	0'21
Rascamoño	4	0'09	0'08
Relicario	42	0'95	0'87
Rosa o Argentería	3	0'07	0'06
Rosario	63	1'42	1'30
San Antonio	3	0'07	0'06
Sello	1	0'02	0'02
Sierpe o Serpiente	1	0'02	0'02
Sortija	499	11'28	10'32
Venera o Hábito	41	0'93	0'85
Virgen del Pilar	3	0'07	0'06
Vuelta	12	0'27	0'25
Zarcillo	18	0'41	0'37
Total: 4423		Total: 91'48%	
Joyas de aplicación sobre textiles o complementos			
Botón	279	90	5'77
Campanilla	10	3'23	0'21
Canutillo	3	0'97	0'06
Hebilla	7	2'26	0'14
Gafete	8	2'58	0'17
Pluma de sombrero	3	0'97	0'06
Total: 310		Total: 6'41%	
Joyas de aplicación indefinida o plural			
Caja	11	10'78	0'23
Candado	5	4'90	0'10
Cuadro	1	0'98	0'02
Cuchillero	2	1'96	0'04
Jarro	3	2'94	0'06
Mondadientes	3	2'94	0'06
Navio	1	0'98	0'02
Reloj	9	8'82	0'19
Retrato	1	0'98	0'02
Otros	66	64'71	1'37
Total: 102		Total: 2'11%	

LA ORFEBRERÍA EN EL TRATADO DE LA PINTURA, Y EN OTROS TEXTOS DE LEONE BATTISTA ALBERTI

DORA NICOLÁS GÓMEZ
Universidad de Murcia

Es interesante subrayar la importancia específica que tienen los fragmentos del Tratado de la Pintura de L. B. Alberti, finalizado en 1436, dedicados al arte de la orfebrería para interpretar la valoración que hace de ella su autor a principios del siglo XV en Italia, y el lugar ocupado por dicho arte en su inclusión entre las demás artes, Pintura, Escultura. Es un momento todavía de transición hacia el pleno Renacimiento que abandona definitivamente los conceptos artísticos heredados de la Edad Media cercana aún, a pesar de todos los avances.

PINTURA Y ORFEBRERÍA

Alberti para alabar la excelencia de la Pintura utiliza como argumento, entre otros, el caso de la valoración común que se hace de la orfebrería. Hace elogios de la Pintura ejemplificados con menciones de joyas y descripciones de alhajas que adquieren valor no solo por el valioso material empleado en su elaboración sino por el trabajo de orfebrería llevado a cabo en ellas que tomó como punto de partida, según Alberti, la pintura, esto es, el dibujo....*la mejor*

*señal de ingenio excelente es la aplicación y la afición al dibujo*¹. Para Alberti los orfebres son los escultores cuyo método de trabajo más se aproxima a la Pintura como explica en su tratado *De Statua*.

En la defensa que Alberti hace de la Pintura en el Libro Segundo de su Tratado sobre este arte, utiliza el oro como término de comparación elogiosa de la Pintura ya que considera que sin el dibujo ni siquiera el metal más noble y apreciado de la tierra adquiere su máximo valor.

*...para saber...(...)... el ornato y hermosura que da [la Pintura] a todas las cosas, no hay sino ver como casi nunca se encontrará alhaja, por preciosa que sea, a la que no añada mucho más valor la forma que le da la Pintura, esto es, su dibujo.(...) El oro que se halle adornado por la Pintura [dibujo] tiene más valor que el oro mismo*².

Este concepto es aplicable al resto de los metales labrados según un dibujo, un diseño, pues Alberti añade:

*...y aún el plomo que es entre todos los metales el más bajo, si tiene la forma de una estatua que hubiese hecho Fidias o Praxiteles valdría sin duda más que otro tanto en oro y plata sin labrar [el subrayado es nuestro]*³.

Es como si considerara que la orfebrería, las joyas en oro y piedras preciosas, tan valoradas unánimemente no lo serían tanto sin el dibujo *versus* pintura, que da lugar a ellas. Tenemos el caso de la estatua ecuestre de Marco Aurelio en el Campidoglio en Roma cuyo bronce se podría calificar de pobre, o de poco valor material, pues está hecho con una aleación de cobre y plomo, uno de los pocos casos existentes de dicha aleación en escultura de gran formato en la Antigüedad, sin embargo el dibujo, el diseño de la escultura engrandece el valor de la misma más allá del material en que está hecha.

1 Los Tres Libros de la Pintura por León Bautista Alberti en, *El Tratado de la Pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti traducidos e ilustrados con algunas notas por Don Diego Antonio Rejón de Silva*. Madrid: Imprenta Real, 1784, ed.facsímil, Murcia, 1980, p. 224.

2 L. B. ALBERTI. Op. Cit., 1784, pp. 220-221.

3 Ibídem, p. 221.

En la Baja Edad Media, muy cercana todavía a L. B. Alberti, el brillo del oro y de los metales preciosos eran interpretados con valor simbólico, relacionándolos con lo trascendental y con la experiencia emocional mística. Las imágenes de luz y brillo se convirtieron en el puente entre lo terrenal y lo celestial, así el oro y su luz, su brillo llegan a tener significación teológica como se comprueba en textos como los del Abad Suger de San Denis.

El gusto imperante del Gótico se centraba en la visualización de ciertos efectos sensuales, y ciertas imágenes intangibles como el resplandor y la luminosidad. Los vitrales imitan en parte a las piedras preciosas, rubíes, esmeraldas, topacios, zafiros..., a través de los cuales pasa la luz y se produce en el interior de las catedrales góticas el fenómeno de la “luz coloreada” que simboliza lo trascendente. La obra de arte era considerada símbolo de aquello a lo que se refiere; el paso adelante posterior es recuperar en el Renacimiento el valor de signo en sí mismo para la obra de arte.

Cronológicamente L. B. Alberti está aún muy cerca de este ambiente tardo-medieval, y es consciente de que las preferencias en materia de gusto imperante tardan en cambiar. Continúa pues argumentando su defensa de la Pintura en este caso apoyándose en el valor concedido a la orfebrería y los trabajos de ésta en oro y alhajas, como uno más de los varios términos de comparación utilizados en elogio del arte de la Pintura en el Libro Segundo de su Tratado.

LA ÉCFRASIS O DESCRIPCIÓN Y LA ORFEBRERÍA EN EL TRATADO DE LA PINTURA DE ALBERTI

En historia del arte la *écfrasis* o descripción es uno de los tres métodos o caminos de interpretación de las obras de arte de que se disponen desde los primeros tiempos de la literatura artística, pudiéndonos remontar en ella a la famosa descripción del escudo de Aquiles en la *Iliada* de Homero, donde se da cuenta de la excelente labor de relieve de orfebrería que lo adornaba realizado por el mismísimo dios Hefesto, y seguir con otras numerosísimas descripciones de obras de arte, pues, de hecho, en muchas ocasiones la historia del arte ha sido entendida como “descripción” casi exclusivamente.

Alberti recurre a la *descripción* en diversos momentos a lo largo de su tratado de la pintura. Pero hay dos fragmentos en que describe obras de orfebrería concretas:

Cuentan que en una joya que tenía Pirro había representadas naturalmente y sin artificio alguno las nueve Musas con sus atributos⁴.

En este fragmento, Alberti recurre, sin citar sus fuentes, a la Antigüedad clásica como aval de importancia para sus argumentos. No especifica si el dueño de la joya es Pirro, hijo de Aquiles y Deidamia, según la Mitología griega, o Pirro, rey de Epiro en el s. III a. C. Pero esto parece carecer de interés para sus fines explicativos pues utiliza la anécdota del anillo de Pirro como recurso literario con el fin de subrayar, mediante el ejemplo de esta joya, cómo el dibujo es capaz de estimular los placeres de la vista más allá del material valioso en que esté hecha la susodicha joya.

Más adelante otra descripción de orfebrería es utilizada por Alberti en el Tratado de Pintura como argumento suyo de que el artista, el pintor, debe tender hacia la ejecución de sus obras en formato grande:

Escribe Galeno que vio un anillo en que estaba dibujado Faetonte en su carro tirado por cuatro caballos, en donde se distinguían perfectamente los frenos, los pechos y los pies⁵.

La exigencia o no del formato grande para la obra de arte es una idea opinable que tuvo adeptos y detractores. Entre los afines a ella se encontraba, por ejemplo, a Miguel Angel, mientras que escultores orfebres como B. Cellini no eran partidarios tan rigurosos del formato grande. Miguel Angel decía de B. Cellini que era maestro insuperable en lo pequeño pero poco dotado para lo grande. Cellini destaca por encima de los orfebres de su tiempo, y también como escultor de gran formato por una obra: el *Perseo* ubicada en la Loggia della Signoria en Florencia, al parecer, su gran reto personal de elaborar y fundir en bronce una gran escultura. Con ella se demostró a sí mismo y a los demás el ser capaz de fundir en metal esculturas de gran formato. Pero esta estatua fue una excepción dentro del conjunto de su producción artística total dedicada al arte de la orfebrería especialmente.

En cuanto al proceso artístico de creación y sus fases, Benvenuto Cellini dice en su autobiografía que a la temprana edad de quince años se dedicó por su cuenta a dibujar y trabajar la materia dura porque le gustaba, en con-

4 Ibídem, pp. 224-225.

5 Ibídem, p. 256.

tra de los deseos de su padre quien quería para él que fuese músico. Cellini empezó su actividad artística vocacional con el dibujo en el taller de un platero y poco después en el de otro, sin recibir salario alguno como aprendiz *para que, pues por voluntad mía me dedicaba a tal arte, pudiera cumplir mis deseos de dibujar cuanto me agradara*⁶. Luego, el dibujo era primordial para él en el desarrollo de su arte conforme lo establecido por la teoría del proceso artístico de Alberti.

LA ORFEBRERÍA Y EL TRATADO DE LA ESCULTURA DE ALBERTI

En el tratado sobre escultura que lleva por título *De Statua*, anterior en poco tiempo al de Pintura, es donde L. B. Alberti clasifica y ordena el trabajo del orfebre en relación a la escultura, y también a la Pintura. El Tratado de Escultura es un escrito breve sin premeditada coherencia interna, muy diferente en esto al método de trabajo empleado en el de Pintura, que tiene de original el incluir una descripción de tipo conceptual nueva para la labor del escultor⁷.

Alberti distingue entre los que trabajan en *poner y quitar* (maestros estuquistas) y los llama modeladores; los que trabajan *solo en desbastar, quitando lo que en dicha materia es supérfluo*... los llama escultores o tallistas; y los que trabajan solo *agregando* son los plateros. Los orfebres y plateros están más cercanos a los pintores, que son los que agregan colores sobre la superficie de los cuadros, aunque los plateros realmente producen un “artificio” distinto. Para Alberti, como se ha dicho arriba, los orfebres son escultores cuyo método de trabajo se aproxima al de la Pintura porque trabajan *agregando* el material.

6 B. CELLINI. *Vida de Benvenuto Cellini. Escrita por él mismo en Florencia*. Madrid, 1973, p. 14.

7 Véase, “El Renacimiento. Alberti, Gaurico y Leonardo” en, WITTKOWER, R. *La escultura: procesos y principios*. Madrid, 1980, pp. 93-114.

EL AJUAR DE PLATERÍA DE LA ANTIGUA HERMANDAD SACRAMENTAL DE SAN MIGUEL DE JEREZ

PILAR NIEVA SOTO

Cuando hace quince años salió a la luz nuestro estudio sobre la platería de San Miguel de Jerez de la Frontera¹ nos sorprendió, que entre la abundante documentación de la iglesia, apenas hubiese datos relacionados con su Hermandad Sacramental, dada la importancia histórica de la misma, y el rico conjunto de piezas de platería y ornamentos que poseyó.

El hallazgo en el Archivo Histórico Nacional de Madrid² de documentación inédita sobre la Hermandad del Santísimo Sacramento de San Miguel y la aparición posterior de algunos documentos que habían permanecido dispersos muchos años y que han logrado reunir miembros de la Cofradía en la

1 P. NIEVA SOTO, *Plata y plateros en la iglesia de San Miguel de Jerez*, Jerez 1988.

2 Archivo Histórico Nacional (A.H.N.) sección Clero, libros 2277, 2278, 2279, 2280, 2283 y 2284. El orden de la numeración no se corresponde con la cronología por lo que desglosamos el contenido de cada uno siguiendo un orden cronológico: el nº 2284 contiene trece visitas realizadas entre 1668 y 1715, además de algunos inventarios. El nº 2279 incluye las habidas entre 1726 y 1747; el nº 2277 es un libro de caja que abarca de 1726 a 1736; el nº 2283 nuevamente es de visitas y recoge las que se realizaron entre 1752 y 1764; el nº 2280 abarca las visitas de 1768 a 1782; y el nº 2278, también de visitas, pudo iniciarse en 1785 (carece de data inicial) y termina en 1803.

sede de la misma³, nos ha llevado a escribir estas líneas, dado el interés del contenido de todo el corpus documental, puesto que no sólo aparece en él el encargo de algunas piezas todavía conservadas, sino también el nombre de los plateros que las hicieron y en algún caso la fecha e incluso la función, lo que también tiene importancia, ya que varias obras habían sido incorrectamente clasificadas por desconocer su uso específico.

Los documentos existentes en el citado Archivo, son libros de visita y caja de la Cofradía, que no siempre van fechados con claridad, mientras que la documentación recopilada en la sede de la actual Hermandad, contiene principalmente libros de protocolo (que apenas aportan noticias válidas a nuestro trabajo), varios inventarios, en algún caso publicado por M^a Dolores Barroso⁴ y ciertos recibos y papeles sueltos de desigual interés. Todos estos documentos cubren un amplio periodo de tres siglos que se extiende desde segunda mitad del siglo XVII hasta los años sesenta del XIX. Especialmente importantes son las noticias relativas a las obras encargadas por la Hermandad al famoso platero de origen jerezano Juan Laureano de Pina, de las que nos ocupamos en un trabajo anterior al que remitimos⁵.

En esta ocasión vamos a dar a conocer datos inéditos sobre algunas piezas que formaron parte del ajuar de la antigua Hermandad (y que en general se han conservado), al tiempo que destacaremos aspectos interesantes de la Cofradía. Precisamente en este sentido queremos señalar, que en los mandatos de visita del año 1668 se hace alusión, a que debido a los excesivos gastos realizados por los mayordomos, la caja de la Hermandad estaba empeñada, por lo que se advertía al nuevo mayordomo y hermano mayor, lla-

3 Queremos agradecer a don Luis Cruz de Sola, hermano mayor de la Cofradía del Santísimo Sacramento y Santo Crucifijo de la Salud cuando realizamos nuestra investigación, su amabilidad al permitirnos la consulta de los documentos en la sede de la propia Cofradía. Hacemos extensivo nuestro agradecimiento al párroco de San Miguel don Angel Romero Castellano y al actual sacristán don Carlos Cedero Morales, quienes siempre nos recibieron con cordialidad y nos dieron facilidades para hacer las fotografías.

4 M^a D. BARROSO VAZQUEZ, *Notas en torno al patrimonio artístico de la Hermandad del Santísimo Sacramento de la iglesia parroquial de San Miguel*, "Jerez en Semana Santa" vol 2, Jerez 1998, pp. 271-283. La autora comenta la fusión el 31 de diciembre de 1958 de la antigua Hermandad Sacramental de San Miguel con la Penitencial del Santo Crucifijo de la misma parroquia, dando como resultado la Antigua y Venerable Hermandad del Santísimo Sacramento y Cofradía de Nazarenos del Santo Crucifijo de la Salud y María Santísima de la Encarnación. Asimismo en este trabajo da a conocer algún inventario antiguo al que más adelante haremos alusión.

5 P. NIEVA SOTO, *La custodia de San Miguel y otras obras jerezanas del platero Juan Laureano de Pina*, "Goya" 246 (1995) pp. 328-334.

mado Juan Romano, que solo gastase hasta donde alcanzasen las rentas y limosnas, porque en caso contrario respondería con sus bienes personales⁶. Téngase en cuenta que esta circunstancia tuvo lugar pocos años antes de que se encargara a Pina la gran custodia procesional que tuvo un elevado costo, por lo que hemos de suponer que por entonces (hacia 1674 que es cuando se termina la citada custodia) la economía de la Hermandad se habría saneado con las rentas que ingresaba y que según Barroso procedían de los arrendamientos de fincas urbanas ubicadas preferentemente en la collación de San Miguel, (adquiridas gracias a las donaciones testamentarias y de dotes), así como de las limosnas obtenidas en la fiesta dedicada al Santísimo Sacramento⁷. Otra fuente de ingresos fueron las donaciones de los propios hermanos (muchos de ellos nobles y personas acaudaladas) y de los mayordomos que según hemos observado solían ser los párrocos de San Miguel.

Con motivo de la entrada de un nuevo mayordomo, llamado Juan Sánchez Barrero, se realizó inventario de bienes el 8 de agosto de 1672. Las piezas de plata que se inventarían son las siguientes: cuatro *varas de palio*, una *cruz de guión* con su *vara*, una *taza* para pedir limosna que llevaba cáliz y hostia, cuatro *candeleros* de plata que estaban clavados en una urna de madera dorada que servía para poner en ella la custodia y que se había hecho en 1668, una *lámpara* grande con cuatro candeleros (quizá sería lo que conocemos como araña) que estaba colocada delante del sagrario y que sabemos realizó este mismo año Juan Laureano de Pina y por último una *custodia* –que había sido encargada al mismo artífice ese mismo año y estaba a medio hacer, siendo el peso de la parte realizada de una arroba.

De las piezas citadas pensamos que la *cruz de guión* no debió sobrevivir mucho tiempo puesto que entre 1679 y 1685 –periodo que abarcan las cuentas que presentó el mayordomo Juan Romano– se hizo otra cuyo gasto fue de 1.558 reales. Probablemente ésta fuera la que debió darse al platero Martín de Mendoza para que hiciera el nuevo guión de plata que tuvo un costo total de 1.732 reales y medio que importaron los 88 escudos del material y los 27 escudos y medio de la hechura, según recibo entregado por el artífice el 6 de julio de 1708.

6 A.H.N. sección Clero, libro nº 2284, s/f.

7 M^a D. BARROSO VAZQUEZ, *op cit*, pp. 274-275.

Recordemos que Martín de Mendoza había hecho el año anterior cuatro cetros para la iglesia de San Miguel, siguiendo un mandato de visita. Tanto el documento como las piezas se han conservado⁸ y como veremos enseñada a este platero es al que la Hermandad del Santísimo va a encargar numerosas e importantes obras de platería, en su mayoría también conservadas.

Volviendo a la cruz de guión opinamos que la del siglo XVII fundida en 1708 por Martín de Mendoza debe ser la que se conserva en la iglesia de brazos biselados lisos terminados en cresterías, manzana adornada con espejos y hojas de acanto grabados, y vara cilíndrica lisa⁹.

Respecto a las *varas del palio*, como el inventario no da ninguna indicación de su peso, medidas o adorno que nos hubieran ayudado a identificarlas, apuntamos la hipótesis de que la conservada en la iglesia, hubiera formado parte de este juego de cuatro¹⁰. La *demanda o tasa para pedir limosna* se fundió en 1760 para hacer una nueva añadiéndole más plata, lo que tuvo un costo de 252 reales según registran las cuentas que presentó el mayordomo de la Cofradía, Manuel Vicente Torrijos, quien era además de cura, beneficiado de la iglesia de San Miguel. En este caso el dato documental lo reafirma la propia pieza que lleva la siguiente inscripción en la orilla: “CE ISO ESTA DEM, D EL S, TIS, D S, S MIGVEL CIENDO MAYORDOMO D, MANVEL BISENTE TORIJOS. AÑO DE 1760”¹¹.

No han sobrevivido los *candeleros* que iban clavados a ambos lados en la urna o caja de madera en la que se colocaba la custodia para iluminarla. Seguramente serían muy simples y constarían de un pequeño brazo que soportaría un platillo y un mechero. La *lámpara* realizada en 1668 por Juan Laureano de Pina tras deshacer la antigua, se conservó hasta 1744 en que se fundió para hacer otra nueva que tampoco ha llegado a nuestros días, pero si la *custodia* del mismo artífice ya citada que por entonces estaba a medio hacer pesando una arroba lo realizado¹².

Aparte de las piezas mencionadas, la Hermandad poseía algunos otros objetos en plata –aunque no aparezcan en el inventario– lo que se deduce de

8 P. NIEVA SOTO, *Plata y plateros...*, n° 42, pp. 123-124.

9 *Ibidem*, n° 41, pp. 122-123. La denominamos cruz de manga y datamos con reservas hacia 1700.

10 *Ibidem*, n° 28, p. 107. Catalogamos la vara como obra de segunda mitad del siglo XVII.

11 *Ibidem*, n° 57, pp. 140-141.

12 *Ibidem*, n° 13, pp. 90-91 y P.NIEVA SOTO, *La custodia de San Miguel...* pp. 328-334.

la documentación, porque por ejemplo en la visita del 22 de abril de 1673 consta que al *hisopo* se le añadieron dos onzas de plata, siendo el costo 55 reales y medio. Y noticia curiosa es la que se refiere al *cetrol* que se guardaba en el “armario de la plata” y que por entonces fue robado, haciéndose responsable de su desaparición (quizá por negligencia en su cuidado) al sacristán menor Alonso Guerrero, a quien para que compensara la pérdida le hicieron pagar 380 reales.

En esa misma visita se anota el gasto de 308 reales que costaron los cuatro *candeleros* que se hicieron para la urna de la custodia. Ignoramos si serían para sustituir a los cuatro existentes, caso de estar deteriorados, o para añadir más luz. En ninguno de los casos se han conservado.

En la siguiente visita, que tuvo lugar el 7 de mayo de 1676, figuran los aderezos hechos en algunas de las piezas de plata citadas anteriormente (la taza petitoria, la cruz de guión y una vara de palio) así como la entrega de la custodia procesional de Pina. Además se hace alusión por vez primera al *sitial* que estaba haciendo el artífice Diego Antonio de Argüello, a quien el mayordomo había entregado a cuenta del peso y la hechura 2.800 reales de vellón, como constaba en un recibo que dió el platero el 8 de enero de 1676. La partida se refiere a “los calados de plata que a de tener” lo que nos ha dado la pista (porque no hay descripción de cómo era) para identificarlo con el conservado en la iglesia. La obra consta de un panel central rectangular calado (de 81 cm. de alto y 56 cm de largo) con zócalo y copete iguales calados (de 25 cm altura máxima y 49,5 de largo)¹³.

Por lo que deducimos de la documentación conservada, este *sitial* en plata sustituiría a la llamada urna de madera –que llevaba clavados los *candeleros* de plata– y serviría de fondo a la custodia durante la exposición del Santísimo. Precisamente en esta visita se indica que por entonces la caja o urna se pintó por dentro y fuera, se le compuso la cortina y se le pusieron a los lados dos pinturas de San Pedro y San Pablo. Esta obra no ha llegado a nuestros días.

El 1 de junio de 1678 se volvió a redactar inventario de bienes ante el cese en el cargo del mayordomo Juan Sánchez Barrero y la entrada de su sustituto Pedro de Herrera Cabra. Las novedades que aparecen con respec-

13 P. NIEVA SOTO, *Plata y plateros...*, n° 25, pp. 104-105. Le denominamos dosel y consideramos obra jerezana de fines del siglo XVII.

to a los inventarios anteriores son por una parte la existencia de cuatro *bacinas* (a las que se llama vasetas) de azófar para pedir limosna; y por otra la indicación de que del sitial se habían hecho cuatro *chapas* con sus guarniciones y esculpido cuatro apóstoles, siendo su peso de 11 marcos y medio y 10 de plata. Finalmente consta una descripción referida a la custodia grande en la que se indica “que está en su tabernáculo de madera sobre el caxón grande de cedro que queda referido y el viril y cristales de dicha custodia y el tabernáculo es de borne y cedro con la pintura de San Pedro y San Paulo y su cortina por de dentro de lienzo dibujado”. Además había una tarima estofada y dorada para asentar la dicha custodia.

No se había cumplido aún un año cuando hubo de nuevo nombramiento de mayordomo, volviendo a ser elegido Juan Romano ante quien se inventariaron los bienes de la Hermandad el 23 de mayo de 1679. El inventario es una copia del anterior con la única salvedad de que al margen en el sitial y con otra tinta pone “consumido” sin que figure la fecha.

Por otra parte el 27 de noviembre de ese mismo año la Hermandad Sacramental de San Miguel recibió de nuevo al visitador del arzobispado, y en las cuentas tomadas se anotan 995 reales que se dieron a cuenta al artífice Diego Antonio Argüello para la hechura del *sitial* de plata, mientras que en los mandatos queda recogida la advertencia de que ni el mayordomo actual ni los sucesivos gastasen más de lo que alcanzasen la renta y limosna, porque de lo contrario responderían con sus bienes.

El 13 de junio de 1685 se nombró nuevo mayordomo a Jerónimo Martín Sánchez, pero en esta ocasión no se inventariaron los bienes cuando se hizo cargo de los mismos, ni tampoco tras el nombramiento de su sucesor Domingo Sánchez el 3 de junio de 1698. Durante el periodo de mayordomía de ambos tuvieron lugar sendas visitas en las que además de los aderezos ordinarios en las distintas piezas que componían el ajuar, se hizo otro encargo de mayor consideración: el dorado de la custodia grande, que quizá por falta de dinero había quedado sin dorar desde su terminación en 1674.

Del dorado se ocupó Diego Antonio Argüello (según recibo del 4 de noviembre de 1689) aprovechando unas chapas inservibles que tenía la Cofradía y que debían ser las que él mismo había hecho unos años antes para el sitial representando apóstoles y que como quizá no encajaban bien con el panel central de aquel acabaron por consumirse según indica el inventario de 1679. Estas chapas se valoraron en 88 escudos y 2 reales de plata, que con los 60

escudos de plata que se recibieron de limosna, permitieron costear el dorado de la custodia¹⁴.

Las cuentas que se toman en 1697 al siguiente mayordomo llamado Antonio Trujillo, no tienen nada que comentar, mientras que en cambio desconocemos el nombre del mayordomo o mayordomos que ocuparon el cargo en los primeros años del siglo XVIII, momento en el que se encarga una pieza importante de platería: otro *sitial* de plata¹⁵. Este nuevo *sitial* (lám.1) se encomendó al platero Martín de Mendoza, quien como se ha comentado realizó en estos años obras destacadas tanto para la Cofradía como para la iglesia de San Miguel. El *sitial* estaba empezado antes de la visita del 26 de mayo de 1705 porque en ese momento había recibido del administrador 310 escudos de plata a cuenta del material y la hechura. Como cada escudo equivalía a 15 reales de plata, el importe de la cantidad entregada a cuenta fue de 4.650 reales.

La parte principal de la obra estaba terminada el 20 de junio de 1707, según un recibo que presentó el platero y que se menciona en la visita del 5 de septiembre de 1709. El costo total fue de 9.656 reales y cuartillo, de los que 492 escudos y medio correspondían al material y 151 escudos y 2 reales de plata a la hechura. Tras descontar la cantidad que le habían dado a cuenta en la visita anterior le abonaron 5.006 reales y 1/4. Previamente a su terminación se había encargado un armazón de madera (en el que se clavarían las planchas de plata labradas por Mendoza) por el que se pagaron 42 reales.

En el mismo recibo fechado el 20 de junio de 1707, aunque en cuenta separada a la anteriormente comentada, se anota la hechura de otras piezas menores destinadas a completar el *sitial* que se describen como: catorce *cañones*, un *banquillo* y la *cenefa del cordero*. Por la plata empleada se pagaron 159 escudos y 5 reales y medio de plata, mientras que por la hechura 49 escudos.

En relación con las piezas mencionadas ignoramos a qué parte del *sitial* corresponden los llamados *cañones*, pues es evidente que nada tienen que

14 P. NIEVA SOTO, *La custodia de San Miguel...*, p. 329.

15 A la vista de los documentos podemos identificar este *sitial* con la pieza que denominamos manifestador y clasificamos como obra jerezana anterior a 1720. P. NIEVA SOTO, *Plata y plateros...*, nº 44, pp. 125-127. Ya entonces comentamos que la pieza actualmente está toda fragmentada en varios paneles y no resulta sencilla su reconstrucción total porque las medidas a veces no son coincidentes.

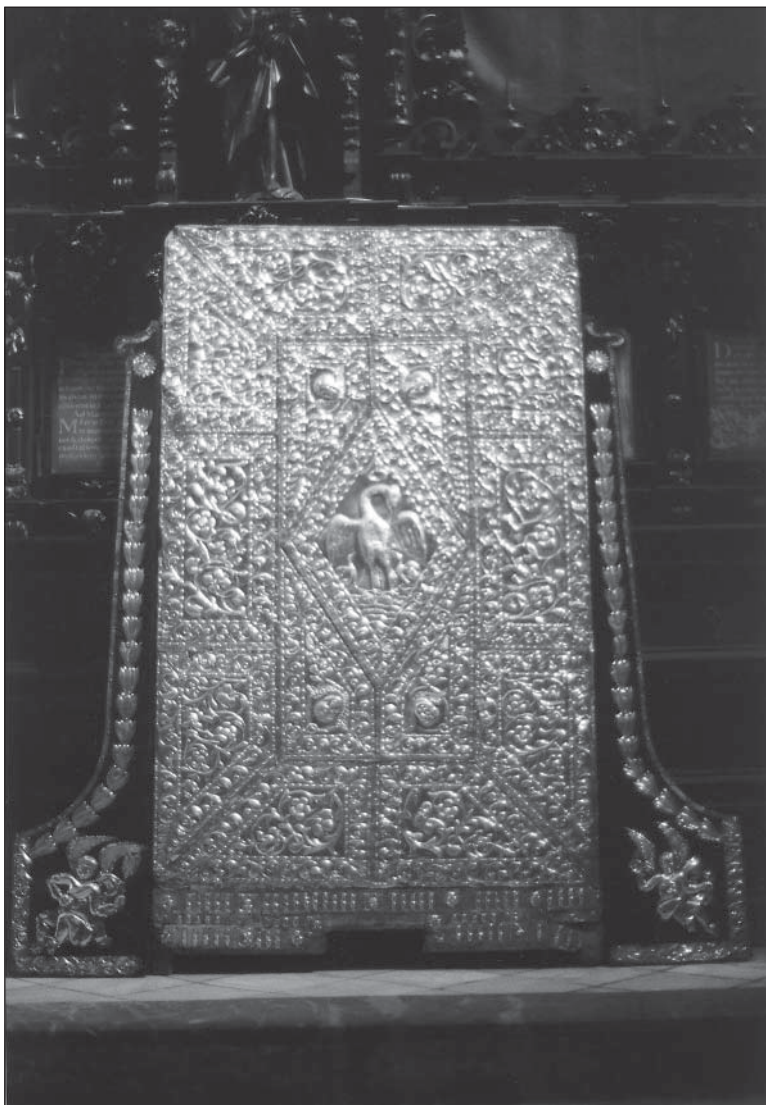


Lámina 1. *SITIAL*, 1705-1716, *Martín de Mendoza*.

ver con los que componen las distintas secciones de una vara a los que se llama de la misma forma. Quizá se trate de las pequeñas piezas que se colocarían en las distintas tablas para encajar unas con otras a modo de enganches. Respecto al banquillo debe tratarse de alguno de los paneles rectangulares conservados en la iglesia, que se adornan con motivos vegetales rele-

vados en unos casos y en otros también con decoración vegetal a un lado y al otro con un cesto de flores, panes y racimos.

La llamada cenefa del cordero es fácilmente identificable con el panel apaisado que muestra en el centro al cordero apocalíptico tumbado sobre el libro y a ambos lados sendos jarrones con flores; todo ello enmarcado con cenefas vegetales semejantes a las del resto de los paneles. El armazón es de madera, siendo el único caso que conserva restos de pintura.

Cabe la posibilidad de que el denominado banquillo se situara a los pies del panel principal como zócalo del mismo y el del cordero en la parte superior aunque actualmente tenga algunos centímetros menos de longitud que aquél. Dada la disposición horizontal de ambos paneles o chapas y su altura en torno a los 30 centímetros, pensamos más bien que se realizaron para cubrir las gradas del altar cuando se expusiera la custodia ante el sitial. Así es como se disponen hoy día en las solemnidades en que se utiliza éste, que son durante la novena de la Inmaculada Concepción y en Semana Santa cuando se instala el monumento en la capilla del Sagrario.

Continuando con el encargo de piezas para el sitial parece por recibo fechado el 1 de septiembre de 1709 que el mismo platero realizó unos *candeleros* con sus chapas para añadir al banquillo, que costaron 23 escudos (que equivalían a 345 reales) de los que 18 escudos fueron del material (270 reales) y 5 escudos (75 reales) de la hechura. Además en la partida siguiente se aludía a que el artífice estaba cubriendo una de las dos tablas de la *cenefa*, por lo que le dieron a cuenta (para material y hechura) 48 escudos y 2 reales y 1/2 de plata. Los *candeleros* –que debían parecerse a los que llevaba clavados a los lados la urna en la que se colocaba la custodia antes de existir el sitial– no nos han quedado.

La siguiente visita a la Hermandad tuvo lugar en diciembre de 1712 y en ella se recoge una partida referida al recibo presentado por Martín de Mendoza el 20 de octubre de 1709, tras haber cubierto otra *tabla* destinada al sitial y liquidado el dinero que le debían por la cubrición de la anterior. Ahora se le pagan 180 escudos y 6 reales y 1/2 de plata desglosados de la siguiente manera: 143 escudos y 1 real y 1/2 de plata por el material y 37 escudos y 1/2 por la hechura. Se descontaron los 72 escudos y 2 reales y 1/2 de plata (aunque por error se transcriben 71 escudos y 2 reales y 1/2) que se le habían entregado a cuenta. Según indica la documentación, estas *tablas* llamadas de la *cenefa* –quizá por carecer de decoración figurada– irían a los lados de la del cordero; las dos conservadas, con las que pensamos poder iden-

tificar éstas, tienen la misma altura que la del cordero y aproximadamente la mitad de largo que ella.

En la misma visita, aunque en partida y recibo distintos a los mencionados, se anotan los 40 *cañones* de plata que se pusieron en las gradas situadas a los lados del sitial. El material costó 78 escudos y la hechura otros 25, siendo el total de 103 escudos, según recibo firmado el 2 de septiembre de 1710.

A continuación se refieren otras dos obras encargadas a Mendoza para completar el sitial: el *coronamiento* o copete y la *cruz de remate* que llevaría dos alas, símbolo de San Miguel. Del copete se dice que se componía de un enrejado de dos varas en arco y poco más de una cuarta de ancho. La cruz alada se situaría en el centro de éste como remate. Todo esto costó 309 escudos y 3 reales de plata según cuatro recibos presentados por el platero, el último fechado el 30 de abril de 1710. En esta ocasión no se desglosa el costo de cada pieza.

Tanto el *enrejado* que coronaba el sitial como la *cruz alada* se han conservado en la iglesia. El primero aparece montado sobre el panel principal en una fotografía publicada por Barroso¹⁶, mientras que la cruz, que hoy está suelta, fue estudiada por nosotros en un trabajo anterior, aunque entonces ignorábamos que hubiera pertenecido al sitial o manifestador¹⁷. Obsérvese que los brazos de la cruz presentan el mismo adorno de flor inscrita en rombo que la vara de los cuatro cetros realizados en 1707 asimismo por Mendoza por encargo de la fábrica de San Miguel y que dicho motivo coincide con el de los seis varales de palio que están en la misma iglesia¹⁸, en cambio los remates dorados de cobre que llevan los extremos de los brazos pensamos que son un añadido posterior.

16 M^a D. BARROSO VAZQUEZ, *op cit*, p. 277. La autora reproduce la obra llamándola dosel o manifestador y atribuyéndola a Nicolás Fernández en los inicios del siglo XVIII.

17 P. NIEVA SOTO, *Plata y plateros...*, n^o 39, pp. 121-122. La obra mide 31,5 cm de altura y tiene añadidos los remates del árbol.

18 *Ibidem*, n^o 40, p. 122. Aunque no sabemos el momento en que se hicieron se citan por primera vez en el inventario de las alhajas del Santísimo fechado el 3 de julio de 1756 (A.H.N, sección Clero, libro n^o 2279) en él se describen como “seis varas con cañones de plata con sus perillas de lo mismo, que son las que sirven en el palio rico”. Como la cruz de remate del sitial y las varas de los cetros, a los que éstos se parecen, los había hecho Martín de Mendoza en estos primeros años del siglo XVIII, no descartamos que los seis varales los hiciera también él. Según el mencionado inventario la función de las cuatro varas más pequeñas con cañones de plata –de las que ya dijimos se conserva sólo una– servían “en los palios quando sale su Magestad a visitar los enfermos”.

Lo último que Mendoza realizó para el sitial fueron unas *guarniciones* para dos tablas que irían a ambos lados del panel central. Como en este caso la descripción precisa que iban forradas de terciopelo encarnado y que llevaban ángeles, hemos podido identificarlas con las conservadas en el templo¹⁹. Estas guarniciones en realidad son unas aletas laterales muy estrechas, con 20 centímetros menos de altura que el panel principal, y efectivamente van cubiertas con terciopelo rojo sobre el que se dispone una cadeneta de hojas alineadas en vertical y dos angelillos muy movidos en la parte inferior (que en lugar de llevar en la mano los incensarios que indica el documento llevan espigas). El costo total de estas piezas fue de 200 escudos de plata según un recibo fechado el 20 de diciembre de 1712. En relación con estas guarniciones hay otro recibo fechado el 20 de enero de 1713 (recogido en una partida de la visita del 5 de marzo de 1715) referido a los 104 escudos y 6 reales y 1/2 de plata que recibió el platero por hacer los dos ángeles, las ocho esquinas y dos pedazos pequeños de plata que cerraban la parte alta del sitial. Todavía un recibo con fecha del 3 de agosto de 1714, se refiere a los 95 escudos y 3 reales y 1/2 de plata que importaron la hechura y material de los remates que iban por encima de las cabezas angélicas. Y por último un recibo fechado el 16 de octubre de 1716 aseguraba acabar de pagar al artífice la obra del sitial y las guarniciones al abonarle 82 escudos.

Por otra parte la Hermandad iba a dedicar otras partidas de dinero a completar el conjunto, pues pagó 36 reales por los bastidores donde se colocarían los ángeles que se hacían para los lados del sitial; 550 reales por unas gradas de cedro “para quando se descubre el Santísimo”, que se mandaron platear a un dorador quien cobró 240 reales por su trabajo, mientras que las 40 libras de plata que se compraron para el plateado habían costado 100 reales. Así se concluía definitivamente una laboriosa obra que tuvo ocupado al platero Martín de Mendoza más de nueve años y que fue de una gran envergadura y alto costo, siendo apreciada en un inventario de 1756 en 1000 pesos (escudos).

Es de suponer que económicamente la caja de la Hermandad atravesara entonces un buen momento (debido al cobro de rentas de sus propiedades y a la recaudación de limosnas) porque aparte de esta pieza, que supuso un gran desembolso, siguió encargando en los años sucesivos otras obras de platería a Martín de Mendoza y también a otros artífices como Nicolás

19 *Ibidem*, n° 44, pp. 125-127.

Fernández, Diego y Francisco Montenegro, autores de obras conservadas como veremos enseguida.

Según se ha indicado, tras acabar el *sitial*, Martín de Mendoza recibiría otros encargos importantes de la Hermandad dirigidos mayoritariamente al traslado del Viático a los enfermos. El primero fue una gran *campana* (lám. 2) destinada a anunciar la procesión y que estaba hecha el 30 de enero de 1715 como indica el recibo que recoge la visita de marzo de este mismo año. Esta pieza todavía conservada en buen estado en San Miguel, se valoró en 92 escudos y 6 reales de plata, de los que 82 correspondieron al material y el resto a la hechura²⁰. En un inventario más tardío se anota que pesaba 80 onzas.

Este tipo de campanas, de gran rareza en otras zonas de España, debieron ser usuales en Jerez a juzgar por los cuatro ejemplares conocidos. El más antiguo es precisamente el que comentamos de San Miguel que debió hacerse en 1714; le siguen las dos campanas conservadas en la iglesia de San Mateo, la primera de bronce con mango de madera²¹ y la segunda con mango del mismo material y falda en plata²². Gracias a la inscripción que lleva ésta última, sabemos que fue una donación del hermano mayor de la Cofradía del Santísimo, don Francisco Novela, en el año 1724. Quizá por entonces ya existiese la de bronce, pues no parece lógico que si tenían una en plata encargasen otra de menor categoría.

Por su parte la iglesia de San Dionisio cuenta con otra campana para el Viático, también con mango de madera y falda de plata, en la que lleva inscrita la fecha 1730 y su pertenencia a la Esclavitud del Santísimo Sacramento de San Dionisio²³. Esta obra tiene un gran parecido con la de plata de San Mateo y tan solo existen seis años de diferencia entre la realización de una y otra. Como ya pusimos de manifiesto cuando las estudiamos este tipo debió pasar de Andalucía a América lo que explicaría la existencia de un ejemplar en El Salvador y otro en la catedral de Santo Domingo (República Dominicana-

20 *Ibídem*, nº 15, pp. 94-95. Cuando estudiamos esta pieza y el resto de las conservadas en San Miguel hace quince años ya dijimos que su función era para anunciar la procesión del Viático, pero al carecer de documentos la clasificamos como obra de segunda mitad del siglo XVII y le dimos un posible origen jerezano al observar que en el propio Jerez se conservan otras campanas de este tipo y que en cambio apenas se conocen en otros lugares.

21 P. NIEVA SOTO, *La platería del siglo XVIII en Jerez de la Frontera*, Universidad Complutense de Madrid 1992, tomo I, pp. 451-452.

22 *Ibídem*, I, p. 452.



Lámina 2. *CAMPANA PARA EL VIATICO*, 1714, *Martín de Mendoza*.

na). De las cuatro campanas jerezanas citadas la mejor es la de San Miguel, única además con mango transversal también en plata, arandelas del mismo material y cordón para llevar la pieza colgada del cuello como en el caso de otras encargadas para el Viático por la misma Hermandad.

Volviendo a los encargos de la Sacramental de San Miguel a Martín de Mendoza, por un recibo presentado por el maestro el 27 de julio de 1715 sabemos que había terminado para la Cofradía una *bolsa de corporales* (lám. 3) por la que le abonaron 55 escudos y 7 reales de plata, correspondiendo 41 escudos y 3 reales al material y los otros 14 escudos y 4 reales a la mano de obra o hechura. A pesar de que el documento la denomine bolsa, no parece que haya problema en identificarla con la caja prismática en forma de libro que se conserva en la iglesia y que presenta sortijas laterales y cordón para permitir su traslado cuando la pieza se llevaba con los corporales a casa de los enfermos para administrales el Viático²⁴. Esta es otra de las piezas singulares costeadas por la Sacramental de San Miguel, puesto que no se conoce

23 *Ibídem*, I, p. 453.

24 P. NIEVA SOTO, *Plata y plateros...*, n° 24, pp. 103-104.



Lámina 3. *PORTACORPORALES*, 1715, *Martín de Mendoza*.

ninguna similar. El hecho de ser ejemplar único, de estar en perfecto estado de conservación y de presentar una cuidada técnica y decoración revalorizan sin duda esta obra jerezana y al artífice que la realizó.

La siguiente obra realizada por Mendoza por encargo de la Hermandad del Santísimo es también de tipo desconocido en platería; se trata de un *estopero* cuyo costo total de material y hechura fue de 37 escudos. La obra estaba terminada el 11 de marzo de 1716 que es cuando el platero presentó el recibo para que se la pagaran. Lamentablemente en este caso la obra no nos ha llegado. A pesar de no haberse conservado ningún estopero en plata, sabemos que en Jerez se usaron, ya que según pudimos documentar la igle-

sia jerezana de Santiago encargó uno al artífice sevillano Antonio Pineda, quien ya lo había hecho el 15 de febrero de 1803²⁵.

De nuevo en relación con los encargos de la Sacramental de San Miguel, registrados en la visita del 5 de marzo de 1715, hemos de referirnos a la partida en la que se menciona la *caldereta* (lám. 4) de plata y el *asperjador* que hizo Martín de Mendoza con anterioridad al 20 de agosto de 1714 que es cuando presentó el recibo al cobro, habiéndosele abonado 33 escudos y medio de plata que importaron el material y la hechura de ambas piezas.

Una vez más estamos ante una original obra de platería, ya que es un modelo de acetre para el agua bendita sin igual. Tiene forma octogonal bastante alargada y presenta tapa (suponemos que para evitar la caída del agua en el traslado fuera de la iglesia). Las gruesas sortijas laterales estaban destinadas –como en el caso del portacorporales– a introducir un cordón que permitiera colgar del cuello el objeto cuando se sacaba de la iglesia para ir a visitar a los enfermos²⁶. El hisopo que se hizo al mismo tiempo –y que debía ir guardado en el interior de la caldereta– no se ha conservado.

Aunque de forma cilíndrica en lugar de octogonal, pero también con tapa y anillas laterales para sujetar un cordón pendiente del cuello, se conserva una pieza en la iglesia de San Dionisio que debió tener también la función de caldereta para llevar agua bendita y asperjar a los fieles que participaran de la procesión del Viático y a los enfermos en su casa. La de San Dionisio lleva una inscripción alrededor del cuerpo que asegura su pertenencia asimismo a la Hermandad Sacramental y además da el año de realización: 1723. Desgraciadamente esta pieza no se pudo documentar al no haber conservado la Cofradía libros de esos años²⁷.

En el nuevo libro de visitas de la Cofradía del Santísimo de San Miguel que comprende las realizadas entre 1726 y 1747²⁸ van a aparecer también encargos de piezas de platería importantes, en muchos casos conservadas,

25 P. NIEVA SOTO, *Antonio Pineda, un platero sevillano en la transición del siglo XVIII al XIX* en “Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar”, XIX (1985) pp. 15-39. El estopero (vara que consta de un extremo de estopa para encender las velas y un caperuzón para apagarlas) realizado por Pineda en 1803 importó 840 reales, de los que 300 correspondían a la hechura y 540 a las 27 onzas que pesó la plata empleada.

26 P. NIEVA SOTO, *Plata y plateros...* n° 23, pp. 101-103. Cuando estudiamos esta obra por primera vez pensamos que podría tratarse de una crismera para llevar el óleo a los enfermos y que debía ser obra jerezana de fines del siglo XVII.

27 P. NIEVA SOTO, *La platería del siglo XVIII...*, I, pp. 494-495.

28 A.H.N, sección Clero, libro n° 2271.



Lámina 4. ACETRE, 1714, Martín de Mendoza.

así como reparaciones a las que se habían hecho con anterioridad. El primer mayordomo a quien se toman las cuentas (de los años 1726 y 1727) era párroco de San Miguel, hermano mayor de la Cofradía y se llamaba Juan Francisco Cantón Quijada. Lo que anota en este momento son pequeños gastos en composturas y la limpieza de la custodia para lo que había dado dinero de limosna un devoto.

Siendo estrictos con la cronología, lo que corresponde ahora es referirse al *frontal* del altar mayor que encargó y costeó la Cofradía en 1728. Esta obra se conserva en la iglesia aunque no está expuesta, usándose solamente en Semana Santa²⁹. Recientemente Barroso dio a conocer un recibo relativo a este frontal, que se halla en la documentación de la Hermandad y que nosotros también hemos podido consultar³⁰. Este recibo curiosamente deja en blanco las medidas de largo y ancho de la pieza (que son 416 cm x 105 cm, es decir 5 x 1 1/4 varas) y se refiere a que tenía un escudo en medio con una custodia, que debió ser sustituido por el corazón con sobrepuestos y la inscripción que lleva en la actualidad que parecen originales. Por lo demás el resto de los motivos iconográficos y decorativos que se citan coinciden bastante con los que aparecen en el frontal: ángeles con incensarios, tondos situados alrededor del marco y cabezas de serafines sobrepuestas (que según se indica son de cobre aunque su hechura se pagó al precio de la plata). Según el citado recibo el *frontal* lo hizo el platero Nicolás Fernández en 1728 y la obra tuvo un peso total de 143 marcos y medio de plata, mientras que la hechura importó 7.908 reales y medio.

A este *frontal* se refiere someramente el libro de visitas de la Cofradía –que recoge la que tuvo lugar el 17 de septiembre de 1733– y en una de las partidas se anota textualmente “Yttem para el día del señor San Miguel del año 731 se hizo un frontal de plata que pesó ciento veinte y tres marcos y medio”. Los mismos datos se incluyen en el libro de caja del Santísimo que abarca de 1726 a 1736. A la vista de estas noticias pensamos que quizá el recibo a que nos referimos más arriba fechado en 1728 y en el que se anota el nombre de Nicolás Fernández fuera un presupuesto de los gastos que importaría la obra con los adornos que llevaría. Pieza de tal envergadura tardaría tiempo en terminarse y quizá por ello se cambió parte de la decoración y

29 P. NIEVA SOTO, *Plata y plateros...*nº 37, pp. 116-119. Debido al abigarramiento decorativo y al exotismo de algunos ángeles pensamos que pudiera tratarse de una obra mejicana de fines del siglo XVII.

30 M^a D. BARROSO VAZQUEZ, *op cit*, p. 276 y figs. 4, 5 y 6.

se le añadió más plata (como por ejemplo las 70 onzas más que se dice procedían de una bandera que se consumió por estar inservible) e incluso apuntamos la hipótesis de que finalmente lo realizara el artífice Diego Montenegro, puesto que estuvo como platero titular de San Miguel veinte años y recibió también encargos de la Cofradía, mientras que a Nicolás Fernández parece que se le adjudicaban sobre todo reparos y obras menores.

Precisamente éste último figura en las cuentas recogidas por el mayordomo Antonio Trujillo entre 1733 y 1735 indicando que había empezado a vestir de hoja de plata las *astas* del altar mayor (deducimos de la documentación que estas astas eran varas configuradas por varios cañones para sustentar velas). Hasta el momento había empleado 18 marcos (que tuvieron un costo de 123 reales de vellón y 6 reales de plata), en tanto que la hechura de los mismos supuso 65 reales de vellón y 2 reales de plata, por lo que el importe total fue de 189 reales de vellón. Según parece se le habían dado a cuenta para esta obra 254 reales por lo que se decidió que los 65 reales restantes se le descontaran de las sucesivas obras que hiciera.

Noticia curiosa es la que se anota en las cuentas presentadas por Manuel Vicente Torrijos, —a la sazón cura de San Miguel y administrador de las rentas de la Cofradía— correspondientes a los cuatro años anteriores a San Juan de 1755. Se trata de la donación del hermano mayor de la Sacramental don Fernando Villegas, marqués de Casa Pavón, “de una carroza o babera con ocho cristales y almodones de glazé de platta con guarnición de oro con todos los peltrechos que la hazen serbibles”. La citada pieza serviría para llevar el Santísimo a la cárcel. La estimación de la obra era de unos 400 pesos y parece que la Hermandad se comprometía a pagar los gastos de la cochera en la que se guardaría la carroza. A pesar de ello el donante había pagado los tres últimos años los 132 reales que importaba anualmente el almacenaje de ésta..

Siguiendo con la historia del ajuar de platería de la Hermandad conviene referirse al inventario realizado el 3 de julio de 1756 siendo mayordomo el párroco de San Miguel don Ramón Pérez de Palma. Las piezas de plata inventariadas son: una *custodia* sobredorada (que es la realizada en 1674 por Juan Laureano de Pina); un *viril* de oro, diamantes y esmeraldas que había hecho para dicha custodia en 1742 el platero Francisco Montenegro y costeado el beneficiado Alberto Manuel Caballero³¹; un *sitial* para manifestar a

31 La hechura de esta obra fue dada a conocer por nosotros en un trabajo anterior al que remitimos: P. NIEVA SOTO, *La custodia de San Miguel...*, p. 330.

su Majestad (que suponemos será el que había hecho Martín de Mendoza) apreciado como el viril en 1000 pesos; cuarenta *cañones* de plata que estaban en las astas para poner cera y que se valoraron en 103 pesos; el *frontal* del altar mayor esculpido con diferentes atributos del Santísimo que se apreció en 19.000 pesos; seis *varales* destinados al palio rico; una *cruz de guión* con su vara y cruz de plata; cuatro *varales* más pequeños que se utilizaban cuando se llevaba el Viático a los enfermos; una *campana* de plata con cordones de seda que pesaba 80 onzas y se destinaba a anunciar el Viático; una *taza* petitoria adornada con cáliz y hostia; nueve *chapas* para vestir las astas que servían en el altar mayor, dos de ellas de media vara y un cuarto y otras siete de un tercio de vara, que pesaron en total 12 marcos y 3 onzas. Suponemos que se refiere a las gradas de madera cubiertas de plata que se ponían en torno al sitial o manifestador y que según cuenta el inventario se habían clavado para evitar que se perdieran. Por último el inventario alude a que la *lámpara* de cuatro brazos que estaba delante del sagrario se había fundido junto con la del altar mayor para hacer otras nuevas más pequeñas; se hacía la salvedad de que cuando se inaugurara la nueva capilla del Sagrario se trasladase a ella una de esas lámparas por ser propiedad de la Hermandad.

Las cuentas presentadas por el siguiente mayordomo Manuel Vicente Torrijos correspondientes a 1758-60 se refieren por un lado a la ejecución de dos *cenefas* nuevas (que servían para cubrir las gradas del altar) por las que se pagaron 494 reales de vellón por la plata y 187 por la hechura, y por otro lado a la hechura de una nueva *demanda* (a la que ya nos referimos páginas atrás) para lo que se aprovechó la anterior y se aportaron 252 reales más.

Sabemos que este mayordomo dispuso en su testamento que tras su fallecimiento sus bienes pasaran a la Hermandad por lo que a su muerte en 1761 ésta heredó una casa, una bodega y algunas viñas. Con motivo de la entrada este año del nuevo mayordomo llamado Eusebio de los Reyes se redactó otro inventario en el que las únicas novedades respecto al anterior son que se citan algunas piezas que debieron olvidar incluir en el otro como por ejemplo el *estopero*, la *bolsa de corporales* y la *caldereta con el hisopo* para cuando se trasladaba el Santísimo fuera de la iglesia. Además, seguramente por descuido, se anotó que la *demanda* llevaba hostia cuando en la nueva se había suprimido y llevaba un vástago en el centro.

El libro de visitas de 1768 a 1782 recoge en la realizada el 18 de julio de 1774 una partida relativa a la hechura de cuatro *mecheros* nuevos y la com-

posición de otros destinados a las *astas* nuevas que se hicieron para la exposición del Santísimo en el altar mayor. El costo total fue de 325 reales y el artífice encargado Nicolás de Fuentes Cantillana a quien tenemos documentado como marcador de Jerez entre 1771 y 1784³².

Resulta extraño que no se anoten en el citado libro las piezas tan importantes que debió encargar en estos años la Hermandad Sacramental al platero Francisco Montenegro destinadas a la nueva capilla del Sagrario. Para el adorno de la todavía antigua capilla había hecho en 1766, por encargo de la fábrica de la iglesia, dos *lámparas* que no se han conservado, aprovechando un lamparín inservible de la Hermandad del Santo Crucifijo, pero debió ser la Hermandad Sacramental la que le encargara para la nueva capilla inaugurada en 1771, el *frontal de altar*, la *puerta del sagrario* y otra *lámpara* que se hallan in situ y que al ir precisamente marcadas (el primero en 1773 y las otras otras dos en 1776) no ofrecen duda del artífice ni de la fecha.

En el siguiente libro de visitas que reúne las realizadas a la Cofradía entre 1785 y 1803 no se aportan noticias de interés en relación con el ajuar de platería de la Hermandad Sacramental quizá porque al contar con las piezas necesarias para las distintas funciones y haber adornado convenientemente la capilla del Santísimo no tuvieran necesidad de hacer nuevos encargos. En ese libro aparece citado por primera vez el platero Marcos Espinosa de los Monteros, quien hizo magníficas obras para el ajuar de San Miguel (y también para otras iglesias jerezanas) pero que al parecer solo se ocupó de arreglar y limpiar las de la Hermandad. El primer recibo data del 16 de octubre de 1790 y se refiere a la composición y blanqueo del frontal del altar mayor por lo que cobró 450 reales.

Al morir en 1793 Eusebio de los Reyes, cura de San Miguel y mayordomo de la Hermandad, le sucedió Bartolomé Palomino Blanco, siendo el periodo de su cargo en el que menos dinero gastó la Hermandad en hacer alhajas o en reparar las existentes. El 10 de octubre del citado año se va a redactar inventario de bienes³³ anotándose de plata las siguientes piezas sin más precisión: seis *varas* de los palios buenos, cuatro *varas* de los palios viejos, una *vara del guión*, una *campanilla*, un *estopero*, una *bolsa*, una *caldereta*, una *demanda*, un *frontal*, dos *candeleros* cada uno con tres mecheros, una

32 P. NIEVA SOTO, *Plata y plateros...*, p. 279.

33 Este inventario fue publicado por M^a D. BARROSO VAZQUEZ, *op.cit.*, p. 281.

custodia, un *viril* de la custodia guarnecido de piedras y una *cadena* con una joya de San Miguel.

Obsérvese que se excluyen piezas significativas como el *sitial* (al que por entonces ya se solía llamar *manifestador* o *trono*) y las *chapas* de plata que se habían ido haciendo para cubrir las gradas; en cambio aparecen registradas dos obras de las que no se tienen noticias de cómo llegaron a la Hermandad. Nos referimos a las descritas como dos *candeleros* cada uno con sus tres mecheros, que evidentemente se trata de candelabros, por lo que podrían identificarse con los conservados en la iglesia que fueron estudiados hace años por nosotros³⁴ y a la *cadena*, que no estamos seguros de que se trate de la que para la llave del sagrario había hecho Francisco Montenegro el 18 de noviembre de 1777 como consta en el correspondiente libro de fábrica de la iglesia. En cualquier caso la cadena no se ha conservado, porque como señala un inventario de la Hermandad de 1816, fue vendida en diciembre de ese año por 700 reales para pagar los 600 que debía la Sacramental a la Hermandad de la Virgen del Socorro.

Las escasas noticias referidas al siglo XIX se incluyen en el libro de visitas de 1806-1843 conservado en el Archivo de la actual Hermandad y que en el caso de la platería solo recoge los reparos hechos en algunas piezas como el antiguo *sitial* (al que se denomina *trono*) por el platero Sebastián Alcedo, quien cobró por todo 2.150 reales de vellón, según recibo que presentó el 28 de junio de 1832.

Únicamente queda comentar, que entre la documentación de la Hermandad, encontramos un recibo suelto de gastos correspondientes al año 1861 sin apenas interés por tratarse de pequeños arreglos que además no indica el artífice que los hizo.

Se cierra así la historia de una importante Hermandad Sacramental que a lo largo de sus siglos de existencia fue configurando un rico y singular ajuar de platería afortunadamente llegado a nuestros días casi intacto.

34 P. NIEVA SOTO, *Plata y plateros...*, nº 65, pp. 149-151. Como ya señalamos entonces estos candelabros son preferentemente pieza civil por lo que debieron ser donados por algún devoto.

EL ORNAMENTO LITÚRGICO DE PLATA Y ORO EN LA ARQUITECTURA Y EL RETABLO DEL BARROCO*

CONCEPCIÓN DE LA PEÑA VELASCO
Universidad de Murcia

I. LA INCLUSIÓN DEL ORNAMENTO LITÚRGICO EN LA ARQUITECTURA

La presencia de ornamentos litúrgicos en la arquitectura y el retablo del barroco ofrece ejemplos similares a las piezas del momento elaboradas con los más preciados metales¹, al igual que sucede con las artes figurativas en las que tanta importancia tuvieron. La circulación de dibujos, la importancia de los plateros y sus gremios y la fluida comunicación entre los artistas que intercambiaron ideas al erigir determinadas obras propició que los repertorios decorativos pasaran de un ámbito a otro². Algunos de los más famosos maes-

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación PI-37/00799/FS/01, financiado por la Fundación Séneca de la Comunidad Autónoma de Murcia.

1 Algunos de estos objetos aparecen en el arte pagano. Por ejemplo, el incensario es atributo de Asia.

2 El tratado de Juan de Arfe iba destinado a variados quehaceres artísticos. Comienza señalando la necesidad de la geometría para los arquitectos, escultores, plateros y pintores (ARPHE Y VILLAFANE, J. de. *Varia commensuración para la escultura y arquitectura*. Madrid, 1773, p. 1).

tros diseñaron piezas de platería³. Por otra parte, sirvieron para caracterizar al edificio hablando de su función y siendo propios de la dignidad y santidad del lugar, al tratarse de algo adecuado que incitaba a la piedad frente a la generalización en el templo de elementos seculares que, en palabras del Marqués de Ureña, sirvieron a la concurrencia mundana⁴. Figuran en iglesias y retablos con un simbolismo hagiográfico, sacramental o como expresión de la magnificencia del culto y del decoro arquitectónico y en señal de victoria cristiana⁵. Hubo algunos retablos de plata y otros que combinaban con la madera, y también hubo esculturas y bustos relicarios de este material⁶.

La incorporación de objetos de platería en los repertorios decorativos para exornar la arquitectura se hizo patente en el Renacimiento con jarrones, candelabros y demás elementos combinados con otras piezas metálicas particularmente bélicas. Sin embargo, fue en el Barroco y particularmente desde la segunda mitad del siglo XVII cuando se fueron imponiendo, adquiriendo mayor difusión en el XVIII. La Contrarreforma arremetió contra el ornamento fantástico y las imágenes insólitas, procurando que se descartase cualquier elemento falso, profano o deshonesto. Evidentemente que la mayor parte de los consejos se dedicaron a los pintores y escultores, señalándose incluso que los obispos convocasen e instruyeran a los artistas y se dejaran aconsejar por doctores y peritos sobre la idoneidad y certeza de lo representado. Los tesoros de la Iglesia reemplazaron en unos casos y se incorporan en otros a los ornamentos. Los trofeos religiosos se sumaron a los militares y se pusieron cálices, ostensorios, píxides, candelabros, candeleros, acetres, vinajeras, navetas, incensarios, coronas, cruces de altar, atributos de rango y otros

3 Por ejemplo Francisco Salzillo trazó la custodia que iría en el tabernáculo para San Miguel de Murcia, cuyo retablo llevaba piezas suyas (SÁNCHEZ MORENO, J. *Vida y obra de Francisco Salzillo. Una escuela de escultura en Murcia*. Murcia, 1945, p. 80. n. 113). Incluso hubo casos en los que se produjo a la inversa, es decir, fueron los plateros los que idearon piezas de otras disciplinas (RIVAS CARMONA, J. “Los plateros arquitectos: El ejemplo de algunos maestros barrocos”, En: *Estudios de Platería*. Murcia, 2001, pp. 211-229).

4 MARQUÉS DE UREÑA. *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo*. Madrid, 1785, p. 16. Recogido por LEÓN TELLO, F.J. y SANZ SANZ, M.V. *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*. Madrid, 1994, p. 1101.

5 En las artes figurativas la platería está continuamente presente relacionada con la casuística hagiográfica o bíblica o, en un sentido más amplio, con la mitología.

6 Un estudio sobre ello fue realizado por ESTEBAN LORENTE, J.F. “La escultura en plata en Aragón en el siglo XVI”. En: ALVARO ZAMORA, M.I. y BORRÁS GUALIS, G.M. (coord.). *La escultura del Renacimiento en Aragón*. Zaragoza, 1993, pp. 95-111.

elementos que se combinaban con instrumentos musicales, cintas, motivos vegetales, jarrones y demás objetos relacionados con el arte de la platería; bien ornamentos litúrgicos aludiendo a los titulares de templos o capillas o, en general, con referencia a los poderes pontifical, patriarcal y episcopal. De todos ellos, el ostensorio fue el que adquirió mayor protagonismo al hallar unos lugares específicos donde ubicarse, justificándose su emplazamiento en ellos. Aunque el material fuera diferente, se recordaba que con estos elementos de oro y plata se obsequiaba a Dios, se le honraba y adoraba, al tiempo que se efectuaba en hacimiento de gracias. La mayor parte de los ejemplos que se proporcionarán pertenecen al Sureste, aunque los testimonios poseen una validez general en España e Hispanoamérica. Excepcionalmente se pusieron en casas particulares, como en la llamada de las Cadenas en Cádiz, recordando que allí se refugió el Sacramento ante la lluvia acontecida en una procesión del *Corpus*.

II. EL OSTENSORIO Y OTRAS INSIGNIAS SACRAMENTALES EN FACHADAS Y PROGRAMAS DECORATIVOS EN TEMPLOS Y CONVENTOS

II.1. La advocación del *Corpus Christi*, las Capillas de la Comunión y otros casos

Entre los ornamentos litúrgicos, el ostensorio y, en general, las insignias sacramentales constituyen los ejemplos más significativos en la arquitectura, en tanto que aluden a la advocación conventual del *Corpus Christi*, del Santísimo Sacramento o específicamente del templo, como también de las capillas de la Comunión, al tiempo que tienen gran protagonismo en tabernáculos y sagrarios. Están en directa conexión con el edificio en el que se sitúan y cumplen una función dentro del conjunto al tratarse de un instrumento que coadyuva a remarcar el mensaje desarrollado. Normalmente el ostensorio se presenta en la fachada de las iglesias con esta titularidad sobre la puerta principal de acceso, respetando los criterios establecidos en este sentido y resaltados por San Carlos Borromeo cuando afirmaba que de colocarse sólo una imagen en las portadas se pusiera “la figura del único santo o santa con cuyo nombre la iglesia misma se llama”⁷. También en el sínodo de 1631 de

7 CARLOS BORROMEIO, Santo. *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*. México, 1985, p. 8.

Aliaga, arzobispo de Valencia, se recomendaba lo mismo al resaltar que se debía hacer un nicho sobre la puerta para poner “la imagen del santo a cuya honra se dedica el templo”⁸. En este caso, el ostensorio apunta directamente al tema sacramental y, en último término, al sacrificio de Cristo en el Calvario y a la Eucaristía como Jesucristo vivo y como fuente de vida espiritual⁹. Así se colocó, por ejemplo, en las agustinas de Almansa y Murcia y no hay que olvidar la particular devoción que su fundador San Juan de Ribera le profesó, lo que motivó tal titularidad en los mencionados cenobios¹⁰. La primera lleva inscripción que revela la fecha de 1704 e incorpora pabellón sostenido por angelitos que mantienen descorridas las telas y otros en la parte inferior con atributos eucarísticos, además de varios serafines¹¹. Décadas después se hizo la de Murcia (lám. 1), con emblema sacramental que se complementa con el que se sitúa en la cúspide de la cúpula, pues no es raro que en las veletas a veces se reitere la titularidad del templo con algún atributo. Tampoco extraña encontrarlos en templos con exposición continua de la Sagrada Forma.

Motivos similares aparecen en capillas eucarísticas o pertenecientes a cofradías del Santísimo Sacramento concebidas como templo dentro del propio templo pero con acceso independiente, que se generalizaron en el Reino de Valencia y en otros lugares –por ejemplo la catedral de Guadix– en el barroco y neoclasicismo. Pueden situarse en la hornacina sobre el vano de acceso o bien dejar este emplazamiento para la Fe u otra imagen. Si bien, a la citada virtud teologal –representada mediante una matrona que llevaba en su mano derecha un cáliz– se sumó el ostensorio en alguna parte de la estructura arquitectónica. Así figura en la mencionada capilla en Santiago de Orihuela (lám. 2), ubicándose entre angelitos en un trono de nubes sobre el arco que enmarca el vano de acceso. En la parroquia de Catral en Alicante, aunque este

8 PINGARRÓN, F. *Arquitectura Religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia*. Valencia, 1998, p. 559.

9 VILLANUEVA, J.L. *Dominicas, ferias y fiestas movibles del año christiano de España*. VI, Madrid, 1803, p. 62.

10 No en vano, en el blasón del que fuera arzobispo de Valencia iba un cáliz con patena y la Eucaristía flanqueadas por dos aras y todo incluido en un círculo flameante a modo de sol (BERNAT VISTARINI, A. y CULL, J.T. *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados*. Madrid, 1999, p. 165).

11 CLEMENTE LÓPEZ, P. “El proyecto de Juan Foquet y Verde en la iglesia de las agustinas de Almansa”. En: *Segundo Congreso de Historia. III Edad Moderna*. Albacete, 2002, pp. 343-349.



Lámina 1. *Murcia. Iglesia del convento de las agustinas.
Detalle de la fachada.*

espacio sacramental es más tardío ya que fue realizado en el último tercio del XVIII, el ostensorio es de pequeño tamaño y se coloca sobre la clave del frontón curvo del segundo cuerpo. En San Martín de Valencia, se eligió una cartela culminada con un querubín y sostenida por ángeles niños, en cuyo interior está el cáliz eucarístico entre aras llameantes, siendo el fuego símbolo de fervor como lo era del amor y la muerte en la iconografía pagana. Este emblema, tratándose del perteneciente a San Juan de Ribera, se difundió mucho en tierras del Sureste peninsular¹².

De la misma forma el frontispicio de la capilla sacramental dentro de la iglesia podía llevar una enseña de similares características. Así, estuviera o no constituido este espacio como templo dentro de otro templo y con o sin

12 *Vid ut supra* nota 10.



*Lámina 2. Orihuela. Iglesia de Santiago.
Portada de la Capilla de la Comunión.*

portada propia a la calle, en la embocadura interior se significaba que se trataba de la Capilla de la Comunión incluyéndose algún atributo, que incluso era demandada su ejecución en las escrituras de obligación correspondientes a su edificación:

Sobre el arco de la capilla de la Comunión (...) se ha de cortar una tarja de medio relieve poniendo en el campo o concha de dicho tarjón una insignia del Sacramento¹³.

Los ejemplos se multiplican. El atributo elegido en la perteneciente a la antigua parroquia de San Salvador de Valencia fue similar al de San Martín de la misma ciudad ya mencionado. En capillas eucarísticas, aunque fuera otra su advocación, se podían usar los atributos citados, que eran apropiados para hablar de un ámbito reservado para guardar la Sagrada Forma, como también en las que se custodiaba el Santísimo Sacramento. Indicación de su función sacramental se encuentra en la capilla de San José, primera del lado de la Epístola del templo del Real Seminario de San Carlos Borromeo, antes de la Compañía de Jesús en Zaragoza. En San Nicolás de Alicante, este espacio sacramental tiene entrada desde el claustro y sobre el arco hay un relieve donde se representa ángeles mancebos y niños a los lados de nubes que sirven de peana al ostensorio. La entidad de esta representación hace elevarse la línea de cornisa para darle acogida. La parroquia de San Juan Bautista de Murcia es singular en tanto que unos relieves del escultor bohemio Guisart diferencian por los atributos que en ellos hay la capilla con este uso y la sacristía. Coincidiendo con la remodelación de la cabecera de esta iglesia ya en un momento de convivencia entre el academicismo y el barroco tardío, se situaron en los colaterales del altar mayor sendas obras del artista sobre las puertas de los mismos. Se conformaron mediante estructuras apaisadas con angelitos en los extremos. En la del lado del evangelio, hay una mesa del altar con la cruz y el copón envuelto en una aureola de rayos (lám. 3), mientras que en la de la epístola, se dispusieron libros y ornamentos litúrgicos aludiendo a la función de la sacristía –Durando se refería a ella como el vientre de María– en tanto que era lugar en el que se guardaban los tesoros eclesiásticos para el altar y se custodiaba el archivo con los datos de religión de los feligreses, cofradías y fábrica del templo (lám. 4). Considerando la razón de ser de la sacristía, podía recoger en su arquitectura o mobiliario elementos religiosos que la distinguiesen en este sentido.

Los atributos eucarísticos se situaron en otros lugares destacados de los templos y capillas con advocación sacramental y se agregaron a los reperto-

13 Se refiere a la parroquia de San Valero Obispo y San Vicente Mártir en Ruzafa y el documento está fechado en 1676 (PINGARRÓN, F. op. cit., p. 594).



Lámina 3. Murcia. Iglesia de San Juan Bautista.
Detalle del acceso a la Capilla de la Comunión.

rios decorativos. En dos pechinas del ámbito de la Comunión de la iglesia de La Asunción de Biar en Alicante figuran sendos ostensorios sobre peanas flanqueados con jarras con azucenas, emulando el paso de la custodia del *Corpus Christi* al salir en procesión. El atributo habitual de San Juan de Ribera se encuentra en las cuatro pechinas de la capilla de esta función del Carmen de Valencia.

En fachadas de templos barrocos hispanoamericanos figura el ostensorio solo o entre ángeles. Suele culminar el conjunto con un sentido menos restrictivo. Cabe citar, entre otros, los ejemplares mexicanos de la catedral de Oaxaca, de la parroquia de Santa María de la Natividad en Atlixco en Puebla o de la iglesia de San Pedro y San Pablo en Tlalpujahua en Michoacán. En cambio, connotaciones similares a los casos españoles tiene la portada del Sagrario en la catedral de México, donde también se incorporó este ornamento litúrgico¹⁴.

14 BÉRCHEZ GÓMEZ, J. *Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII*. México, 1992, pp. 54, 214, 226, 253.



Lámina 4. Murcia. Iglesia de San Juan Bautista.
Detalle del acceso a la sacristía.

Además, tales motivos se incluyeron como atributos de santos que figuraban en las fachadas, fueran o no titulares, caso de San Ramón Nonato en una de las hornacinas laterales de la portada del antiguo templo del convento mercedario de Murcia.

II.2. Su formalización en los repertorios decorativos

El lenguaje del ornamento de platería litúrgico trascendió su valor decorativo para asumir intenciones expresivas. Evidentemente que atrás quedaba la función básica de tales objetos y el preciado material que lo componía, pero con su forma estaban contribuyendo a tematizar el ámbito en el que se situaban. Si en ejemplos precedentes se erigieron particularmente en distintivos de titularidad, en los repertorios decorativos permitieron remarcar el carácter religioso del lugar, siendo testimonio del enriquecimiento litúrgico de la época y de manifestación de esplendor, además de que en determinados casos hubiera otros mensajes específicos y una carga ideológica concreta.

De acuerdo con las tendencias contrarreformistas, el decoro en las artes figurativas se hizo extensivo al ornato. Nada más próximo a la piedad que tales elementos, pareciendo el acompañamiento conveniente y las insignias con las que los fieles manifestaban su devoción. Como señalaba San Carlos Borromeo, se debía cuidar la fachada principal de acuerdo con la magnitud del templo que representara sin que nada profano apareciese y con los ornamentos que exigiese la naturaleza de la edificación¹⁵. Puntualmente figuran el cáliz y la píxide en memoria de la pasión de Cristo, pero también las especies de pan y vino recuerdan la necesidad de comulgar para la santificación de las almas.

Se mostraron en las fachadas de algunas catedrales, como las de Valencia, Murcia y otras. Su inclusión se concentró en frisos y a veces en pilastras, en combinación con otro tipo de elementos, todos de primorosa labor, como se decía en textos de la época. Varias piezas de plata se presentan en el imafronte de la catedral de Murcia, pero sin duda especial relevancia adquiere el cáliz con la Sagrada Forma en el entablamento del primer cuerpo¹⁶. Es símbolo de la Fe y de la redención, siendo más frecuente en tabernáculos y en el interior del templo¹⁷.

Emulando a los imafrontes de tan magnas edificaciones, se extendieron a otras fachadas posteriores. En las metopas del friso de la portada del antiguo templo de carmelitas de Murcia se incorporaron los siguientes: jarra de aguamanil, incensario, cruz de altar con cáliz, ostensorio, copón, naveta abierta con cucharilla, candeleros, además de las espigas y pámpanos como atributos eucarísticos que se ubicaron en el centro (lám. 5). De la misma manera, Pingarrón considera que en Valencia la influencia catedralicia de estos motivos repercutió sobre la arquitectura, así se muestran en el interior de San Martín y en concreto en las metopas del entablamento¹⁸.

15 CARLOS BORROMENO, SANTO. op. cit., p. 8.

16 HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. *La fachada de la catedral de Murcia*. Murcia, 1990. No hay que olvidar el ingente número de plateros que trabajaron en la ciudad de Murcia sólo en el siglo XVIII (CANDEL CRESPO, F. *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*. Murcia, 1999).

17 La simetría rige en los repertorios, salvo en esta ocasión en la Catedral de Murcia que su correspondiente sería el cordero sobre el libro de los siete sellos, por demás motivo eucarístico. En cambio, si se repiten los elementos de las pilastras que se sitúan en diferentes posiciones: báculo, candelero, cáliz, cetro de procesión, incensario, bandeja de ofrendas, jarra de aguamanil, ostensorio y cruz patriarcal, quizá recordando la voluntad de la iglesia metropolitana de Cartagena de depender de Roma. Sobre este aspecto, véase PÉREZ SÁNCHEZ, M. *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la Diócesis de Cartagena*. Murcia, 1997, pp. 23 y ss.

18 PINGARRÓN, F. op. cit., pp. 259-260.



*Lámina 5. Murcia. Iglesia del Carmen.
Detalle del entablamento de la portada.*

III. EL ORNAMENTO LITÚRGICO EN RETABLOS, TABERNÁCULOS, SAGRARIOS Y DEMÁS MOBILIARIO LITÚRGICO

Si en la arquitectura religiosa había ornamentos de platería justificándose porque eran atributos específicos de la advocación del titular o de otro santo que allí estuviera¹⁹, del mismo modo se incluyeron en retablos con determinadas advocaciones y los ejemplos son numerosos: San Eloy, Santa Clara, Santo Tomás de Aquino, Santa Bárbara, San Pascual Bailón, San Ramón Nonato, San Norberto, San Buenaventura, San Donato, San Juan Evangelista, San Jacinto, San Longinos, San Esteban, San Lorenzo, etc. Hay algunos de devoción local como Santo Dominguito de Val, en cuyo retablo en la Seo

19 Por ejemplo, en las pechinas de la capilla de Santa Bárbara de la iglesia de San Juan del Hospital de Valencia figura un ostensorio con cuernos llameantes a los lados.

de Zaragoza hay una cartela con enseña eucarística. Además, figuran en ciertos temas pasionarios o altares con advocaciones como la Sangre de Cristo, Santo Sepulcro o Sagrada Forma²⁰. Por otro lado y como sucedía en la arquitectura, la elección del adorno constituía algo fundamental para el acabado de la obra y debía ser conveniente para un ámbito sagrado, además de una cuestión de gusto y de adecuación al lugar.

Por todo ello se incorporaron en retablos de las capillas de la Comunión o de las iglesias de advocación similar. En Córdoba, el retablo mayor del convento del *Corpus Christi* muestra en la calle principal un manifestador con la custodia eucarística²¹. Un gran ostensorio vuelve a estar presente en los paneles extremos que cierran el único cuerpo.

Tras el Concilio de Trento, la exaltación y el culto a la Eucaristía como el principal de los Sacramentos adquirió especial transcendencia. Los tabernáculos, a veces repletos de espejos, fueron adquiriendo una importancia creciente y los retablos se idearon para resaltarlos. Hubo baldaquinos eucarísticos y no faltaron motivos que insistían en estos aspectos, como el de Santa Clara de Murcia o el que proyectó Sebastián de Herrera para la capilla de San Isidro en San Andrés de Madrid que concluía con la Fe. Imitaban las estructuras de plata que acogían la Hostia Consagrada y eran llevadas en carro triunfalmente en la procesión del *Corpus Christi*. Por ende, desde finales del siglo XVIII los tabernáculos sustituyeron a los retablos en muchos presbiterios, constituyéndose en sitiales para la Sagrada Forma²².

Las tramoyas tuvieron gran significación y no faltan los comentarios indicando que por medio de ellas se llevaba la custodia a manos del sacerdote²³.

20 En la calle principal del retablo del Corazón de Jesús en la antigua iglesia de la Compañía de Jesús de León, hay un relieve con una custodia con un corazón en una gloria con nubes y ángeles y, en la parte inferior, dos santos de la orden (LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F. *El retablo barroco en la provincia de León*. León, 1991, pp. 320-321).

21 RAYA RAYA, M.A. *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII*. Córdoba, 1980, pp. 112-113, 268.

22 PÉREZ SÁNCHEZ, M. *El Retablo y el mueble litúrgico en Murcia bajo la Ilustración*. Murcia, 1995; SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. *Historia de una utopía estética: El proyecto de tabernáculo para la Catedral de Málaga*. Málaga, 1995; SIERRA FERNÁNDEZ, L.A. de la. *El Retablo Neoclásico en Cádiz*. Cádiz, 1989.

23 En la iglesia de Villafeliche de Zaragoza en 1762 se hablaba del “primer cuerpo en las reservas las dos tramoyas que correspondan a abrir y cerrar el sagrario y poner la custodia en manos del sacerdote” (BOLOQUI LARRAYA, B. *Escultura Zaragozana en la época de los Ramírez, 1710-1780. II*. Granada, 1983, p. 206). Véase también nuestro estudio *El Retablo Barroco en la antigua Diócesis de Cartagena 1670-1785*, Murcia, 1992, pp. 120 y ss.



Lámina 6. Murcia. Iglesia de San Miguel.
Retablo de San Nicolás. Sagrario.

Lo teatral y lo escenográfico se introdujeron en el culto²⁴. En el exterior de los sagrarios y tabernáculos se pueden encontrar representados el ostensorio, el copón o el cáliz con la Sagrada Forma testificando que allí se cobija el alimento divino del alma humana (lám. 6). También se pusieron otros atributos como el Ave Fénix, el Pelicano, el Cordero Místico, la Resurrección, etc. Es muy frecuente que estén en las capillas laterales y en ocasiones en el altar mayor (San Felipe y Santiago de Zaragoza); apareciendo a veces con mayor desarrollo sobre trono de nubes adorado por ángeles (Santa María Magdalena de Zaragoza)²⁵ o bajo dosel con cortinajes recogidos a los lados. En ocasiones algunos de estos detalles eran reclamados en la escritura de obligación; por ejemplo, la que en 1699 suscribieron para Santa María de Gracia de la citada ciudad:

Item mas la puerta del sagrario que se ha de ejecutar en dicho retablo, como lo demuestra la traza, se pondrán los ángeles de medio relieve que tengan una custodia entre los dos²⁶.

Menos explícitos otras veces se indicaba que se agregaran “glorias y triunfos del sacramento” o lo que pareciera mejor a dicha invocación, adornando de la mejor forma que se pudiera para exponer el Santísimo bajo dosel, con rayos, entre nubes y ángeles, etc.

Finalmente, tales insignias están en otros elementos del mobiliario litúrgico. En el tornavoz del púlpito puede ir la Fe, la paloma del Espíritu Santo y, más raramente, un ostensorio. También figuraron estos motivos en frontales y mesas de altar, cancelos de capillas eucarísticas, cajonerías en sacristías o puertas de entrada a ellas y en los lugares en los que se custodiaban objetos religiosos. En el armario de alhajas de la Virgen en el Pilar de Zaragoza hay cálices, ostensorios, bandejas, jarros y otros objetos²⁷.

24 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. “El retablo en el marco de la liturgia del culto y de la ideología religiosa”. En: *Retablos de la Comunidad de Madrid*, Madrid, 1995, pp. 13-27; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. “Espacio Sacro teatralizado; el influjo de las técnicas escénicas en el retablo barroco. En: *En torno al Teatro del Siglo de Oro*. Actas de las VII-VIII jornadas. Almería, 1992.

25 BOLOQUI LARRAYA, B. op. cit., II, p. 64.

26 *Ibíd.*, p. 64.

27 *Ibíd.*, p. 185.

En suma, los objetos litúrgicos tuvieron gran importancia en el espacio ornamental de la arquitectura y el retablo por sus connotaciones simbólicas y como distintivos que expresaban el respeto al lugar y denotaban su función o advocación titular.

LAS INSTRUCCIONES DE ANTONIO PÉREZ DE MONTALTO PARA LA CUSTODIA DEL CORPUS DE LA CATEDRAL DE MURCIA¹

MANUEL PÉREZ SÁNCHEZ

Universidad de Murcia

Cuando en noviembre de 1678 el cabildo de la Catedral de Murcia recibe la nueva custodia realizada por el prestigioso artífice toledano Antonio Pérez de Montalto², no solo se materializa una de las aspiraciones más anheladas por los capitulares murcianos, la consecución de una obra suntuaria moderna, digna y monumental, sino que también dicha obra simbolizó el renacer de una nueva etapa para la actividad catedralicia, no sólo en cuanto a planteamientos e iniciativas artísticas, con la que se recuperaba el esplendor de un culto ralentizado desde décadas atrás por los efectos de epidemias e inundaciones hasta unas condiciones difíciles de creer sino fuera porque así

1 Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto de Investigación I+D “Artes Decorativas, Suntuarias y Efímeras en las Catedrales españolas” (Ref. BHA2000-0192-C08-07) perteneciente al Programa Nacional de Promoción General del Conocimiento e integrado en el Proyecto Coordinado “El comportamiento de las Catedrales españolas del Barroco”.

2 El proceso histórico del encargo fue analizado en M. PÉREZ SÁNCHEZ, “La Custodia del Corpus de la Catedral de Murcia: historia de una obra de platería” en *Estudios de Platería*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002, págs. 343-362.

lo corrobora la documentación al respecto³. En efecto, desde la temible peste de 1648, y como un trágico destino, una auténtica maldición que castigó la “impiedad de las gentes de Murcia” como se consideró entonces por parte de algunos célebres predicadores de la época, toda una serie de calamidades sacudieron a la ciudad, sobre todo las famosas inundaciones de 1651 y 1653, hasta postrarla en un mal de lodos y barro que hicieron de la urbe medieval y renacentista un mero cúmulo de ruinas y tambaleantes estructuras, necesitadas, como la ciudad en sí, de la ayuda divina como reconocía el obispo D. Diego Martínez Zarzosa en su informe al Santo Padre⁴. No es de extrañar, por tanto, que a los primeros síntomas de recuperación la decisión más importante y urgente de las autoridades eclesiásticas murcianas fuera la ofrendar a Dios un nuevo y espléndido santuario, que a manera de rico exvoto, se erigiese como generoso desagravio por las ofensas cometidas y, agradecido testimonio, por su misericordia con la ciudad y su clero, pues no en vano tales castigos divinos parecían haber sido fruto del infortunio de la excomunión que recayó sobre Murcia durante el turbulento gobierno del obispo don Mendo de Benavides (1641-1644). Fortalecidas las finanzas catedralicias y, amparados bajo las expectativas que parecían vislumbrarse a partir de los primeros años de la década de los setenta, en realidad los primeros visos de la prosperidad y el auge que caracterizarán a la centuria siguiente, el Cabildo asume su papel de intermediario entre Dios y su iglesia, dirigiendo la acción reconciliatoria a través de una serie de iniciativas de gran alcance dirigidas al engrandecimiento del primer santuario de la diócesis, la catedral, que comienza así a asumir una nueva imagen, en consonancia con los tiempos, materializada en la retórica y grandilocuente escenografía que ejemplifica la custodia de Montalto, punto de partida y ensayo aminorado de lo que luego será el gran imafrente catedralicio. Este monumento eucarístico, con el que se inicia el Barroco en Murcia, se convierte así en un gigantesco empeño del clero cartaginense por dotar al Sacramento, a la pura presencia de Dios, de

3 Esas paupérrimas condiciones en las que quedó el culto catedralicio, en especial su ajuar litúrgico, y las medidas drásticas que durante algunas décadas tuvo que asumir el Cabildo murciano con el fin de mantener la apariencia y el decoro que exigía el rango de primer templo de la diócesis pueden consultarse en M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1997.

4 A. IRIGOYEN LÓPEZ y J.J. GARCÍA HOURCADE, *Visitas AD LIMINA de la diócesis de Cartagena. 1589-1901*, Murcia, UCAM, 2011, págs. 494-495.

su conveniente arca propiciatoria, símbolo del nuevo pacto entre la iglesia diocesana y la divinidad, que debía traer el que ésta volviera a tener en consideración a sus hijos, colaborando en ello la intercesión de la Virgen, titular del templo catedralicio, los Apóstoles, representantes de la Iglesia Universal, y la de los Cuatro Santos, glorias locales que figuran en el remate de la custodia, como mediadores en esa suplica comunitaria⁵.

Ese palacio espléndido, felizmente ideado por el platero Pérez de Montalto, es en resumen una metáfora simbólica de un discurso teatralizado que llega a su momento más álgido durante la festividad del Corpus, cuando la ciudad concebida como escenario se convierte en el lugar de la conciencia colectiva que hace posible, a través de una cuidada representación, el reconocimiento del ser sagrado y de sus valedores aquí en la tierra, es decir Dios, la catedral y su cabildo. No es de extrañar, por tanto, que para la confirmación de todo ese complejo fenómeno de representación hiciera falta el trascendental reclamo, la custodia, obedeciendo la misma a una pensada traza en la que confluyeran a la par los resortes ideológicos preconcebidos y una acertada arquitectura que los cobijara; en definitiva una plasmación efectiva de los significados que debía transmitir, plenamente insertos en el ideario contrarreformista del momento, y que como monumental plegaria debía mantener perenne la doctrina proclamada como asiento de la Misericordia Divina y alabanza de Redención. Ciertamente, lo realizado no deja de responder a lo propio de la época, un plan tradicional reforzado por el triunfalismo de lo escultórico y en el que subyace, bien subrayadas, las influencias formales incorporadas por los plateros y bronceístas italianos que trabajan para la Corte durante los reinados de los últimos Austrias que, lógicamente, no debieron

5 En definitiva, un programa iconográfico, de carácter apoteósico, similar al que luego se desarrollará en el imafronte trazado y dirigido por J. Bort o en el muy similar del campanario catedralicio, éste último elaborado ya en el siglo XIX pero bajo unos mismos criterios en los que prima la exaltación de los valores de la Contrarreforma a través de la glorificación de la Iglesia Universal y Local bajo la protección de la Virgen. Esa idea de la Custodia, como reflejo itinerante del templo catedral, ha sido puesta de relieve por J. RIVAS CARMONA, "Los tesoros catedralicios y la significación de la custodia procesional. La aportación de los siglos XVII y XVIII" en *Littera Scripta, in honorem prof. Lope Pascual Martínez*, Murcia, Universidad de Murcia, págs. 891-917. Sobre la cuestión del programa renovador del conjunto de campanas hay que remitir a los diferentes trabajos de E. MAXIMO GARCIA, entre otros "Las campanas mayores de la Catedral de Murcia. Siglos XVII y XVIII", *Imafronte, (en prensa)*. Agradecemos al citado prof. el habernos permitido la consulta de este interesante y documentado trabajo en el que abordan cuestiones del todo inéditas para el panorama de la Historia del Arte en Murcia y para el estudio de las campanas en España.

pasar desapercibidas para un artífice, que como Pérez de Montalto, estaba en estrecho contacto con el mundo madrileño y toledano, lugares donde desarrolló su prolífica actividad a tenor de lo prestigioso de los cargos que fue acumulando a lo largo de su vida⁶. Sin embargo, y aunque es difícil de corroborar, el encargo para Murcia parece descubrir lo que pudo ser todo un reto para el citado artífice, tal vez por el propio interés de los comitentes o tal vez por el solo orgullo del maestro, pues así parece entreverlo su propio discurso, tanto práctico como teórico, del que se desprende una clara asunción, incluso arrogante, de la valía de su arte y de su obra, ya que bajo el pretexto, no sin razón, de la preservación de su legado dió a la imprenta, como en su momento hiciera Juan de Arfe con la custodia de Sevilla⁷, un texto, en realidad una meras, aunque aleccionadoras, instrucciones para el montaje y limpieza de la custodia, todo un manual, previendo la posible incapacidad de futuros artífices, menos duchos en la materia, para el mantenimiento de este singular “rompecabezas” en el que se consagraba toda su maestría y experiencia previas. Pero mucho más interesantes que estas apreciaciones, meramente técnicas, pero que no en balde se convertirán a partir de entonces en los condicionantes más importantes para asumir el cargo de platero de la Catedral de Murcia⁸, son, desde luego, las breves líneas que anteceden a las instrucciones y con las que el maestro quiere dejar constancia del esfuerzo acometido, bien recompensado por otra parte, de la trascendencia del mismo y de lo elevado de

6 La figura de Montalto fue objeto de un riguroso trabajo por parte de P. REVENGA DOMÍNGUEZ, “El platero toledano Antonio Pérez de Montalto”, *Homenaje al profesor Hernández Pereda*, Madrid, 1992, págs. 723-739.

7 Como también era costumbre en el mundo de la orangería hispana, conociéndose casos similares en las obras de maestros como Fernández Dávila, Julián de la Orden o José Martínez Alcazar. El texto de Arfe fue analizado en su momento, al igual que la custodia sevillana a la que se refiere, por M. J. SANZ SERRANO, *Juan de Arfe y Villafañe y la Custodia de Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial, 1978.

8 La necesaria presencia de un artífice experimentado para cubrir el cargo de maestro platero de la Catedral de Murcia con el fin de conservar adecuadamente la nueva obra de la custodia debe ser la razón que justifique el rápido nombramiento de Enrique Picart, un platero alemán documentado en estas tierras a partir de 1684, como responsable del tesoro catedralicio. De hecho, sobre este artífice, vinculado a Bussy y a Toribio Martínez de la Vega, recayó el trabajo de completar el adorno del paso eucarístico con la adición de cuatro faroles de plata que en nada desdican la obra de Montalto. Sobre la figura de Picart vease, M. C. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, “Noticias sobre artistas murcianos del siglo XVII”, *Murgetana*, N° LXXI, págs. 90-125. El estudio de esos faroles en M. PÉREZ SÁNCHEZ, “La custodia del Corpus de la Catedral de Murcia...”, *ob.cit.*, págs. 357-358.

su arte⁹, pues como “hija de su idea” la custodia de Murcia viene a ser identificada, es posible que de forma algo ingenua y pretenciosa, como nuevo templo de Salomón, retomando así la reflexión que previamente hicieron otros grandes plateros españoles a la hora de recrear el orden divino¹⁰. El salomonismo como ideal de perfección es, como bien se sabe, una constante a lo largo de todo el siglo XVII y en realidad Montalto no hace sino asumir todo ese ideario, en plena vigencia en el entorno cortesano e intelectual de la época¹¹, que para él queda fundamentalmente reflejado, más que en una estricta codificación matemática, en una mera pero efectista articulación de elementos significativos, pura fascinación por lo retórico y sensorial, fácilmente reconocibles, que como la columna salomónica o la celestial corte musical que gravita sobre las mismas hacen posible la magia del símil con la morada suprema. Pero sobre todo es muy elocuente la directa alusión que hace el artífice en su texto a la gramática de la riqueza para establecer la relación visual con el legendario templo, pues ésta se erige en la más sugerente referencia sobre la hechura del mismo. La suntuosidad que envuelve al templo es reflejo de su grandeza y de la propia intervención divina y como tal el maestro parece tener en mente, como fiel y más verídica reproducción de la suma arquitectura, la custodia procesional de Enrique de Arfe de la Catedral primada, pues es esa estructura, tan conocida por él, la que toma como referencia para esbozar el conocido y recurrido tópico, tan propio de la oratoria sagrada de la época, del templo como ejemplo de perfección y belleza. Y es

9 La particular importancia concedida por los gremios y colegios de plateros, bien de forma colectiva o individual, a la hora de reivindicar la defensa de la ingenuidad de su arte ha sido objeto de la atención de C. BELDA NAVARRO en diferentes trabajos como “Las ordenanzas de plateros del Reino de Murcia. Una reflexión sobre el sistema gremial español”, *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, N° 16, págs. 6-22; o “San Eloy” Ficha N° 152 en el Catálogo de la Exposición *La luz de las imágenes. Orihuela*, Valencia, 2003, págs. 454-455.

10 J. A. SÁNCHEZ LÓPEZ, “Edificios de oro y plata. Las maquetas de una arquitectura imposible”, *Boletín de Arte* N° 16, Universidad de Málaga, 1995, págs. 152-155.

11 Cuestión que ha quedado de sobra dilucidada en los muchos estudios que han abordado la recreación del orden divino del templo hierosolimitano en el arte español, tales como J. A. RAMÍREZ, “Evocar, reconstruir, tal vez soñar” o R. TAYLOR, “Juan Baustista Villalpando y Jerónimo de Prado: de la arquitectura práctica a la reconstrucción mística”, en VV.AA.: *Dios, Arquitecto. J. B. Villalpando y el templo de Salomón*, Madrid, 1994. Sobre ese mismo asunto pero aludiendo directamente a su materialización en las custodias del Corpus ver C. HEREDIA MORENO, “La custodia del Corpus de la Catedral Magistral de Alcalá de Henares: una posible interpretación del templo de Salomón”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, N° LXIV (1998), págs. 325-333.

precisamente el interés por salvaguardar esa “replica salomónica” creada para Murcia lo que le lleva a dar toda una serie de advertencias y consejos para los futuros y sucesivos maestros sobre los que recaerá la conservación de “su obra”. Así, incide mucho en la profesionalidad y cualificación que éstos deberán poseer para tales tareas, avisando sobre el peligro de maestros aventureros e itinerantes, carentes de la experiencia y el conocimiento necesario para abordar los trabajos de limpieza y blanqueamiento de la custodia que sólo podrán ser acometidos siguiendo las instrucciones expuestas en el librito, claras y concisas en palabras de Montalto, pero solo comprensibles por aquellos duchos en la materia. Por ello alienta al Cabildo a no reparar en gastos en el caso de no encontrar en Murcia plateros de tal inteligencia, realidad por otra parte cierta por aquellos días, acudiendo a donde fuere con el fin de encontrar maestro de prestigio capaz de desarrollar con éxito la conservación adecuada de la nueva joya del cortejo del Corpus, para la que no sólo era necesaria la destreza en la tarea manual sino también la intelectual; bagaje científico que en realidad diferenciaba al mero artesano del artífice de plata y oro, o sea al verdadero orfebre definido por Arfe, en cuyo selecto grupo Montalto se consideraba incluido, invocando para ello en su reflexión todos aquellos aspectos que aluden directamente a la dignificación social del ejercicio de platero, entre otros los propios cargos alcanzados, y a la superioridad de su arte frente a aquellos otros meramente estimados, por los de su propio entorno, como simples operarios del metal.

TEXTO

“Forma que se ha de Guardar, en Desarmar la Custodia de esta Santa Iglesia, para mayor facilidad, y para que no cause confusión, ni suceda alguna quiebra cada, y quando que sea necessario el limpiarla. La qual Custodia se hizo en la Ciudad de Toledo, año de mil y seiscientos y setenta y siete, y se traxo a esta Santa Iglesia el año de mil y seiscientos y setenta y ocho, en diez y siete dias del mes de Noviembre: siendo Comissarios para dicho efecto por el Ilustrisimo Cabildo, los señores D. Pedro Ortiz de Moncada, Arcediano de Lorca, Don Francisco Lucas Marin, Chantre, D. Bernardino García, Canonigo Magistral, y Don Gines Guerrero, Racionero, y Fabricquero. Executola Antonio Perez de Montalto, Familiar del Santo Oficio, Marcador de Plateria de la Ciudad de Toledo, Platero de la Reina N. S. Doña Mariana de Austria, y Alcalde Ordinario en dicha Ciudad de Toledo. Y su hijo Miguel Perez de Montalto, ambos Artifices de Plata y Oro.

ILLUSTMO.SEÑOR.

De el Templo de Salomon, dize la Sagrada Escripura, que no se dio en toda su fabrica golpe de martillo, ni de otro instrumento, por lo qual entre todas las fabricas que ha auido, y ay, la mas alabada. Como obra que assistio el Espiritu Santo. Dize tambien que se cubrio esta suntuosa fabrica, de teas de bronce, y con muchas, y espesas puntas de finisimo Oro muy agudas, para que no sentassen las simples avecillas, y la ensuciassen, y maltratassen. A esta imitacion todas las obras, y fabricas que tienen su correspondencia, tienen la estimacion mesma, como la Casa, y Morada de el Supremo Salomon. Y se debe tener gran cuidado con ellas, ya que a el tiemppo de el fabricarlas, no se pudieron relevar de los golpes que fueron forcosos, por ser humanos los Artifices: despues que ya como digo son Templo de el Supremo Salomon, se les escusen todos los golpes, todos los azares, y accidentes que se le puedan ocasionar. El curso, y discruso que haze maestros, previene todos los lances que puede alcanzar, se ofrezcan; y mas sila tal fabrica se mira con el amor que tiene el padre a el hijo. Yo pues siendo hija de mi Idea, la Custodia de esta Santa Iglesia, mirandola primero como Templo que Dios nuestro Señor Sacramentado, la ha engrandecido con su asistencia: y con el amor de hija, y obra de mis manos, por escusarle los inconvenientes que en tiempos venideros se pueden ofrecer a el tiempo, y quando se quiera limpiar, o remediar alguna fractura que pueda suceder por algun accidente, o descuido en el manejo della. Me ha parecido ofrecer a V.S. Ilustrisima este Compendio de Advertencias, y Luz para que quando le ofrezca pueda el Artifice con todo desaogo, y toda claridad, entrar en el manejo de ella, y se le escusaran todos los golpes que pudiera llevar fin esta advertencia. Y V.S. Ilustrisima, como puntas de oro finisimo, de que e encubre, y ampara esta fabrica, la defienda siempre de las aves simples, de los que no fueren expertos en el Arte de la Platería, que en lugar de limpiarla, la ensucian mas; de lo qual a el fin de el tratado, pondre ciertas advertencias observativa. Y todo lo pongo a los pies de su grandeza, ofreciendome de nuevo en su servicio, desde qualquiera Ciudad, o parte donde me hallare.

Besa los pies de V. S. Ilustrisima.

Antonio Perez de Montalto.

Lo primero que se ha hazer es desatornillar los Angles que estan sobre las Cartelas de la Peana, que se desatornillan con dos tornillos cada uno, es a saber, un remate que esta en lo alto de la Cartela, y una florecita pequeña que esta a la punta de abaxo de el sobrepuesto, que esta a los pies de el Angelito.

Luego se han de desatornillar los quatro Evangelistas, los quales tienen tres tornillos, dos a los dos lados de el Pedrestal sobre que esta, y uno a la parte de atrás, el qual se quita con un bolvedor, que para esto se ha de hazer de una tercia de largo, en la fomra que va demostrado.

Luego se desatornillan los ocho Angeles que estan sentados enzima de las Cornisas de donde nacen los Arcos principales, los quales tiene dos tornillos por la parte de enzima de las Cornisas.

Luego se desatornillan los quatro Angeles que estan en medio de los Arcos principales.

Luego se desatornillan los quatro Apostoles que estan sobre los Pedrestales de la Cornisa grande; los quales se destornillan teniendo con unas tenazillas pequeñas, una perica que cae en el angulo de el plano de la Cornisa; y con la mano destornillar la Alcachofa que esta encima, que esta es la terraja. Advierto que se tenga para esto prevenido quatro bufetes, sobre que vayan poniendo estas piezas que se van quitando, porque no cause confusion despues.

Luego se quitan quatro cerrajas de hierro, que estan cubiertas con quatro cascass de plata, las quales estan enzima de el plinto de el cuerpo segundo, detrás de donde se quitaron los Apostoles; y quitada, se echara una cuerda que passe por en medio de el segundo cuerpo, tiendo quenta no se maltraten las figuras de adentro, y el Espiritu Santo; y se atará una quarta mas arriba de la Fe, para que no maltrate las demas figuras, y estando bien atada, levantarle poco a poco, hasta que suba mas alta que los corredorcillos, y llevarla a que haga assiento enzima de unos de los bufetes que están prevendios. Toda esta prevencion es mirar a que no se se asgan con la mano las columnas, por ser su vestidura delicada, y avra mas incoviniente en el aderecar lo quese quebrare, que en tener cuidado con lo que yo digo.

Luego se quitan los corredores de la Cornisa grande, quitando ocho cerrajas que tienen por la parte de detrás.

Luego se desatornillan con el bolvedor largo, quatro tornillos de hierro que se descubrieron, quando se quitaron los Evangelistas; luego se levantarán las handas con lo que estan enzima, que es la Peana, y el primer cuerpo,

y se ponen entre dos bancos que puedan entrar por debaxo a desartornillar quatro tornillos, que asen los dos en el plinto de el primer cuerpo, y los dos en el pinto de la Peana; en estando quitados estos, se bolverán a poner las handas en el suelo, y se aparta el cuerpo principal a un lado, y la Peana a otro, y queda Custodia dividida en cuerpos diferentes.

Luego comencara a desarmar la Peana, e ir poniendo a parte las piezas, lo queal se haze quitando los quatro tornillos de hierro, que se descubrieron, los queales están embevidos en la madera, y se quitan con el bolvedor mayor, y se separa en tres piezas. En estando separada, se verán en cada parte las cerrajas, y tornillos que ay por de dentro, los queles son faciles de quitar, y debolver a poner, porque cada pieza tiene su señal de donde es, y todas las chapas de las mesma forma, y ellas dizen de que lugar son. Y advierto, que en quanto las cerrajas de qualquier cuerpo, o parte, las ensarten en un hilo de hierro aparte, y ponerlas un rotulo, que diga en él de donde son, que parte, un de que cuerpo, u de que figuras, porque de no hazerse assi, será gran confusion, y no se avran bien a el desarmar, ni abolver a armar: y lo hize así, quando la hize, y me halle bien, porque ay diferencias en las cerrajas, que unas tienen mas cuerpo que otras, conforme para donde son; y tambien ay diferencia de los tornillos, unos son más gruesos que otros,; y siendo por este camino, sera suave el avenir con ella.

El cuerpo primero se desarma por arriba. Lo primero se quitan quatro cerrajas de hierro que están enzima de la chapa que tapa la Cornisa, y se levanta la chapa, y hallarán quatro chapas de hierro, que están embevidas en unas maderas que mazican el hueco de la Cornisa. Luego se desatornilla el tornillo que esta en medio de la media naranja, y se saca la media naranja, y el anillo y se desatornillan ocho tornillos que passan las maderas de las pechinas, y Cornisa, y se saca la Cornisa, y tras ellas quatro maderas con sus sobrepuestos de dentro, y fuera. Los quales se quitan quitando unas florecicas que son tornillos; estas maderas, y todas las demas, se han de guardar en parte que no inchen ni se maltraten, y con cuidado se porten con ellas tambien porque no se quiebren.

Luego se sacan los quatro Arcos, y despues se levantan las quatro chapas que cubren las quatro Cornisas, y debaxo ay otras chapas de hierro que estan atornilladas con tres cerrajas cada una, sacadas estas, se sacan las Cornisas, y luego los Capiteles, y las columnas; luego se desatornillan los doze hierros que son alma de la obra, por la parte de abaxo y se quitan. Advirtiendo que de la parte de abaxo ay algunos torcidos, estos tienen sus señales,

bolverlos a poner por ellas, y no se enderece ninguno, que requiere estar asi. Antes de desatornillar esto, se quitara el Sol del Caliz, el qual se quita por quatro jazmines que tiene en la copa, que los cogen por quatro partes, quitando el Sol, se desatornillan los Angeles, y el Caliz, los quales se ponen a el principio. Quando se buelve a armar quitando los Angeles, y el Caliz, se desatornilla chapa que cubre todo el pedrestal, y despues se desatornillan las quatro tarjetas, y quedando todo este cuerpo desarmado. Todos los sobrepuestos tienen su cerrajas en desatornillandolos, cuidado con atarlas, y ponerles cedulas de donde son, y todos tienen sus señales para bolverlos a poner por ellas, y las columnas tarjas, y chapas, como se vera; y en las maderas tambien van señalados: advirtiendole, que la señal de la Cruz que se verá en las maderas, es la parte de delante. A las columnas se les quitan los sobrepuestos con muchas facilidad, desprendiendolos de los dos extremos; y estos se hace enderecando por la parte de dentro dos pernos que tienen, uno arriba, y otro abaxo, y en saliendo fuera, que se sacarán con tiento, con unas tenazillas de puntas, luego como quien desatornilla un tornillo, sale el emparado entero fin que peligre nada; y para esto coger la columna tendida en la mano y apretando un pco con la otra, dar la buelta azia el pecho, y saldrán sin dificultad alguna; y esto se entiende en todas las demas columnas: y estos sobrepuestos se ha de tener gran cuidado a el reconocerlos por quanto tienen muchas soldaduras, y es delicado, y ponerlos en una caja a donde anden siempre, antes, y despues de blanquecidos. Esto es quanto a el cuerpo primero. Los otros dos cuerpos que quedaron juntos, se separan quitando primero los otros quatro Apostoles, y los quatro Obispos, los quales se quitan como los de el cuerpo primero, quitanse ocho cerrajas de hierro que estan detrás de los corredores, y se separan los dos cuerpos, luego se desatornillan los corredores, y se saca la chapa que cubre la Cornisa, sacanse las maderas, y sale la media naranja, luego se saca la Cornisa, esta se ha de sacar con mucho tiento, y paciencia, por quanto son ocho hierros los que entran, y salen a un tiempo: sacado este cuerpo, salen las columnas, y los pedestales, y espues por debaxo se quitan dos cerrajas de hierro, con que verán todas las cerrajas, irlas quitando, y cuidado con al ensartar en el hilo de hierro a parte, y poner cedulas, y si se hallare algunas chapas de hierro, o bronce que estan puestas para fortificacion, atarlas, y es crivir para quando se buelva a armar, en los sobrepuestos de las Cornisa con el mesmo cuidado.

El tercer cuerpo se quita, como llevo dicho, los quatro Obispos, y se desatornillan otras ocho cerrajas de hierro que estan detrás de los corredo-

res, y se levanta la media naranja con la Fe, y se aparta a un lado, y se desatornillan los corredores por el mismo orden que ese otro cuerpo. Por la parte de abaxo se desatornilla el pelicano y las almas de hierro, y queda separado. La media naranja se quitan cuatro cerrajas, y se abre donde estan las campanillas, donde se verán en la conformidad que esta sentada, y en essa conformidad la bolverán a poner, teniendo cuidado no se quede ninguna lengüecilla enredada, que a el atornillarla, se suelen enredar, y esto se ve antes de bolverla a sentar en el plinto, ver si todas quedan perpendiculares.

La Fe se atornilla con quatro tornillos contras la media naranja, y en la linternica con los; la Cruz de la Fe tambien tiene su tornillo en la mesma vara a el pie, con que se quita con facilidad.

Para todo esto advierto que se tengan bufetes separados, donde cada cuerpo se ponga de por si, y uno para la Peana, y otro para el cuerpo principal, y para este avrá menester dos, y para esos otros dos cuerpos uno para cada uno, e ir blanqueciendo lo de un cuerpo, y bruñendolo, y en el bufete sobre una sabana irlo poniendo, y con otra que este tapado, y a el armarlos se ande siempre en las manos con paños delgados, y que no sean hilachosos, porque no se asga a las cosas menudas, que puede ser quebrarse, y tener que andar solando. Buelvo a encargar lo de las cerrajas, que se tenga mucho cuidado con ensartarlas con separacion, y rotulos de donde son.

A V.S. Ilustrisima encargo que quando se ofrezier hazer esta diligencia de limpiarla, no se fie de maestros viandantes, ni de Plateros que no sean espertos y maestros en el Arte, aunque le queste enviar por ellos donde con aprobacion de sugetos lo entiendan, porque aunque va tan claro, es menester que lo entienda quien lo ha de hazer, que menos inconveniente es que cueste quatro, que no que lo faciliten por dos, y lo pongan de suerte que sea menester doze despues, y que el que lo blanqueziere, lo blanquezca con rasuras tintas, y sal. No con piedra alumbre, que es destruirlo, por quanto no saldrá blanco, y será menester en breve tiempo bolver a limpiarla, por ser así, que el blanquimento de rasuras, y sal, es mas real, y permanente, y sobre todo se les encargue el aseo, y curiosidad, y averse bien con ella.

Y mas advierto, quien a el que lo facilitare mucho, no se le entregue, porque no puede alcanzar lo radical de una obra que no a hecho a quien no se le ofrece dificultad, y se arroja a facilitar lo que nunca ha visto, sino que tenga madurez, y reparo lo que es menester tenerle y mucho”.

EL IMPACTO DE LA CONTRARREFORMA EN LAS PLATERÍAS CATEDRALICIAS

JESÚS RIVAS CARMONA
Universidad de Murcia

La Contrarreforma y la renovación litúrgica que trajo consigo tuvieron notoria incidencia en el culto y su escenario¹. Ciertamente, dieron lugar a una nueva configuración del templo y de su ajuar², destinada sobre todo a exaltar el culto eucarístico, tanto la celebración de la Misa y su sentido sacrificial como la veneración de la Sagrada Forma con una particular potenciación de su reserva y de su exposición. Una consecuencia fundamental de ello fue la ubicación destacada del tabernáculo o sagrario encima del altar mayor, de suerte que asociado a él se convertirá en el centro mismo del templo y de su

1 Este estudio se realiza dentro del Proyecto de Investigación “Artes Decorativas, Sunturias y Efímeras en las Catedrales Españolas” (Referencia BHA2000-0192-C08-07), perteneciente al Programa Nacional de Promoción General del Conocimiento e integrado en el Proyecto Coordinado “El comportamiento de las Catedrales Españolas en el Barroco”.

2 Manuel Pérez Sánchez destaca en sus estudios la importancia otorgada por la Contrarreforma “al cuidado y especial brillantez de todos los objetos de culto”, entre los que tuvieron particular protagonismo tanto los ornamentos litúrgicos de ricos textiles y bordados como las piezas de platería (*La magnificencia del culto. Estudio histórico artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*. Murcia, 1997, p. 47, “El ornamento litúrgico en la Catedral de Jaén y algunas noticias sobre sus artífices”. *Códice* nº 14. 1998, p. 45 y “La custodia del Corpus de la Catedral de Murcia: historia de una obra de platería”. *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 347 y ss.).

culto³. Esto tuvo perfecta concreción en el magno retablo mayor de la basílica de El Escorial⁴, siendo desde entonces una práctica cada vez más generalizada, como respuesta a las disposiciones de los sínodos celebrados en las diferentes diócesis españolas tras el Concilio de Trento⁵. Las catedrales, como primer templo diocesano, modelo y espejo de todos los demás, ofrecen un extraordinario ejemplo en este sentido. En efecto, una tras otra son objeto de dicha renovación o actualización del culto, que incluso entrañará importantes transformaciones de su imagen, como respuesta a esa nueva concepción litúrgica de las mismas⁶.

No deja de sorprender como a raíz del Concilio de Trento se emprenden obras y más obras en muchas de las catedrales españolas, particularmente en sus capillas mayores. Sus fábricas medievales y renacentistas son reconvertidas con el concurso de muy diferentes expedientes. Una de las soluciones más usuales en esa renovación viene dada por la erección de un nuevo retablo mayor, en el que por supuesto domina el sagrario. Desde el temprano retablo de Gaspar Becerra para la Catedral de Astorga con su importante tabernáculo, iniciado a partir de 1558⁷, se suceden tales realizaciones. Muy esclarecedor es el caso de algunas catedrales del Norte, que en un breve periodo de tiempo son abastecidas de imponentes retablos mayores: Burgos en 1580, Pamplona en 1598, Calahorra en 1601 y Tarazona en 1603⁸. Así, podría seguirse con más ejemplos, también del Sur, pues la Catedral de

3 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Universidad Autónoma de Madrid. 1991.

4 Sobre ello ver J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, "Estructura y tipología del retablo mayor de El Escorial". *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras*. Madrid, 1987, pp. 203 y ss. De este mismo autor "Sagrario y manifestador en el retablo barroco español". *Imafronte* n° 12-13. 1996-97 (1998), pp. 25 y ss. Asimismo C. von der OSTEN SACKEN, *El Escorial. Estudio iconológico*. Madrid, 1984, pp. 55 y ss.

5 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, ob. cit., p. 45. También de este autor "La arquitectura religiosa de Juan de Herrera y la Contrarreforma". *Juan de Herrera y su influencia*. Santander, 1993, p. 198 y "Las Capillas de Comunión en la Comunidad Valenciana". *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*. Valencia, 1993, p. 287.

6 A. Erlande-Brandenburg (*La Catedral*. Madrid, 1993, pp. 107, 227 y 301) insiste en la transformación del concepto medieval de catedral a partir del Concilio de Trento y de las reformas tridentinas.

7 J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, "Precisiones sobre Gaspar Becerra". *Archivo Español de Arte*. 1969, pp. 327 y ss. y *El retablo barroco en España*. Madrid, 1993, p. 27.

8 M.C. GARCÍA GAINZA, "Actuaciones de un Obispo Postridentino en la Catedral de Pamplona". *Lecturas de Historia del Arte*. Ephialte. Vitoria, 1992, pp. 112 y 113.

Córdoba ofrece un extraordinario retablo mayor labrado en mármoles, a semejanza del de El Escorial, a partir de 1618⁹. Sin olvidar tampoco que en algunas catedrales meridionales en lugar de un retablo se erigió un templete en el centro de su capilla mayor, si cabe con un mayor protagonismo de lo eucarístico. La idea venía del baldaquino renacentista dispuesto por Diego de Siloe para presidir la rotunda de la Catedral de Granada. La causa de su ruina obligó a quitarlo en 1614 y reemplazarlo por uno nuevo con otra concepción¹⁰. Asimismo la Catedral de Málaga tuvo un templete de finales del siglo XVI, trazado por el pintor italiano César Arbassia, quien también se ocupó de su policromía tras ser contratada en 1588. Sustituido por otros posteriores, se sabe que era un magnífico monumento de varios cuerpos, cuyas puertas permitían la exposición y reserva eucarística en el más claro sentido contrarreformista¹¹. El ejemplo máximo de estos templetos catedralicios se localiza, no obstante, en Santiago de Compostela y manifiesta un carácter diferente, martirial, ya que se asocia a la famosa tumba del Apóstol. Promovido por el canónigo don José de Vega y Verdugo y realizado con la intervención de Domingo Antonio de Andrade, entre otros, recrea el modelo de Bernini para el Vaticano, aunque en este caso engarzado de forma muy original en el presbiterio románico de la catedral, que prácticamente recubre y ocupa en toda su extensión¹².

A pesar de que retablos y templetos, como elementos principales de las capillas mayores, fueran los objetivos primordiales en la renovación contrarreformista de las mismas, no agotan el alcance de unas intervenciones más amplias. La Catedral de Murcia propicia un ejemplo extraordinario sobre este particular. Su capilla mayor gótica había quedado perfectamente

9 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "Alonso Matías, precursor de Cano". *Coloquios sobre Alonso Cano y el Barroco Español*. Granada, 1968, pp. 165 y ss. y M.A. RAYA RAYA, *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII*. Córdoba, 1980, pp. 98 y ss- 135 y ss. y *El retablo barroco cordobés*. Córdoba, 1987, pp. 22-25 y 381.

10 E.E. ROSENTHAL, *La Catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español*. Granada, 1990, pp. 52, 150 y 163-167.

11 J.A. SÁNCHEZ LÓPEZ, "Non Vos Delerinqvam. La Catedral de Málaga y un sueño del Renacimiento". *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII, t. 6. 1993, pp. 221-240 e *Historia de una utopía estética: El proyecto de tabernáculo para la Catedral de Málaga*. Málaga, 1995, pp. 42-52.

12 A. BONET CORREA, *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*. Madrid, 1966, pp. 269 y ss. También J.M. GARCÍA IGLESIAS, *A Catedral de Santiago e o Barroco*. Vigo, 1990, pp. 169 y ss.

completada con un grandioso retablo mayor del siglo XVI, obra en la que intervinieron diversos artistas, incluso Jerónimo Quijano, figura fundamental del Renacimiento murciano¹³. El aspecto de dicho recinto, sin embargo, cambiará con el Seiscientos. Primero, en 1616, se produce una renovación de sus colgaduras, disponiéndose entonces un nuevo juego de textiles que combinaba los paños oro y los rojos, sin duda con un claro simbolismo eucarístico, ya que así se alude al Cuerpo y a la Sangre de Cristo, al trigo y al vino de las especies sacramentales¹⁴. Pero será a continuación cuando tenga lugar la reforma de mayor alcance, protagonizada por el obispo don Antonio Trejo, una vez que éste se asienta en la diócesis en 1623. Conforme a la propuesta hecha al Cabildo catedralicio, el prelado “quería adornar la capilla mayor de algunas cosas así de reliquias como de otras cosas”¹⁵. Y, en efecto, fueron varias las obras, aunque sobre todo hay que destacar la realización de un sagrario tallado, con lo que la capilla mayor se ponía al día y adquiría el pleno carácter eucarístico exigido por la Contrarreforma¹⁶. A su vez, se formaron en los ingresos laterales nobles portadas de piedra y mármol, de severo clasicismo, completadas en su día con estatuas de santos franciscanos, nada extraño habida cuenta que el propio obispo procedía de esa orden¹⁷, al tiempo que se guarnecieron con los típicos herrajes seiscentistas de cierre, obra de los maestros rejeros Juan y Andrés Ortigosa, quienes desarrollaron entonces una importante labor en el templo catedralicio¹⁸. También es ilustrativa de estas reformas de amplio alcance la remodelación que practicó entre 1674 y 1682 el arquitecto Juan Pérez Castiel en la capilla mayor de la Catedral de Valencia, que gracias a ella adquirió una nueva arquitectura barroca, distinta

13 C. BELDA NAVARRO, “Notas y documentos sobre obras del siglo XVI desaparecidas: El retablo mayor de la catedral de Murcia”. *Anales de la Universidad de Murcia*. XXXII. 1977, pp. 5-19.

14 M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia...* ob. cit., pp. 69 y 70.

15 M.C. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, *Las obras artísticas del obispo Antonio Trejo en la Catedral de Murcia (1623-1628)*. Tesis de Licenciatura. Universidad de Murcia, 1971. Asimismo E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO y P. SEGADO BRAVO, “Arquitectura y Contrarreforma”. *Historia de la Región Murciana*. T. VI. Murcia, 1980, pp. 301 y ss.

16 M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia...* ob. cit., p. 70.

17 E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO y P. SEGADO BRAVO, ob. cit., p. 304 y C. BELDA NAVARRO, “Escultura”. *Historia de la Región Murciana*. T. VI. Murcia, 1980, p. 329.

18 C. BELDA NAVARRO, “La obra de rejería de la Catedral de Murcia”. *Anales de la Universidad de Murcia*. XXIV. 1970-1971. Asimismo M. PÉREZ SÁNCHEZ, “Notas sobre rejería murciana de los siglos XVII y XVIII”. *Imafronte* nº 11. 1995 (1996), pp. 167 y 168.

de la gótica anterior, conjuntando un brillante programa de estucos, mármoles, dorados y otros adornos¹⁹.

La significación de esas reformas sería bastante parcial si sólo se contemplaran esas actuaciones en el campo de la retabística o de la arquitectura, incluso de la escultura, la pintura, los textiles o la rejería. Cuando en 1598 el importante obispo don Antonio Zapata remata el mencionado retablo mayor de la Catedral de Pamplona, lo hizo acompañar de un tabernáculo de plata, realmente para que sirviera como elemento protagonista y dominante, en tanto que se trataba del habitáculo del Santísimo Sacramento, aunque también estaba previsto que funcionara como custodia de andas en la procesión del Corpus Christi. La intención del prelado en este sentido no ofrece dudas, ya que muy curiosamente el platero José Velázquez de Medrano, autor de ese templete, corrió a su vez con la traza del propio retablo²⁰. Al margen de lo insólito de este caso, lo verdaderamente importante es el gran papel que en estos conjuntos inspirados por la Contrarreforma desempeñaba la obra de platería, hasta el punto de convertirse en referencia fundamental y auténtico epicentro del culto.

Efectivamente, los programas de renovación contrarreformista y la consecuente exaltación eucarística trajeron consigo un increíble despliegue de platería, que resulta especialmente importante en el caso de las catedrales, conforme a lo ya señalado²¹. El culto y el ceremonial que ahora se imponen en sus capillas mayores exigieron un particular abastecimiento de obras de plata, llegando incluso a transformarse en espectaculares escaparates de platería en torno al altar y su sagrario²². Al respecto es más que característico

19 J. BÉRCHEZ y F. JARQUE, *Arquitectura barroca valenciana*. Valencia, 1993, pp. 50-54.

20 M.C. GARCÍA GAINZA, ob. cit. También M.C. GARCÍA GAINZA, M. ORBE SIVATTE, A. DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN y J.J. AZANZA LÓPEZ, *Catálogo Monumental de Navarra*. Vol. V, t. III. Pamplona, 1997, pp. 95-96 y 219.

21 Sobre esta cuestión hay que tener en cuenta el trabajo de J.M. CRUZ VALDOVINOS, "La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción". *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*. Madrid, 2001, pp. 149 y ss.

22 El papel que la platería y la orfebrería, en general, desempeñaron en esta magnificación de la capilla mayor, tras el Concilio de Trento y en función del culto eucarístico, ha sido bien resaltado para el caso de la Catedral de Murcia por M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La contribución de la familia Lucas a la orfebrería de la Catedral de Murcia. Una propuesta de estudio del patronazgo de los canónigos". *Verdolay* nº 6. Murcia, 1994, pp. 154 y ss. y "Algunas precisiones sobre la obra de maestros plateros valencianos en la Catedral de Murcia". *Estudios de Platería. San Eloy 2001*. Murcia, 2001, pp. 200 y ss. Este mismo autor insiste en la importancia que en esa misma

el ejemplo de la Catedral de León, cuyo santuario incluía en el siglo XVII “dos arcas de el altar mayor de madera guarnecidas de chapa de plata cinceladas de medio relieve con diez apóstoles metidos en sus nichos, con sus pilastrillas de cada lado su *christeria* encima. Tiene cada una de las arcas tres rramilleteros de plata sus azucenas calados. En medio de dichas dos arcas esta el sagrario todo de plata con un San Florian entero bueco. Encima dos rremates y en medio una lamina de Nuestra Señora con un friso de perlas de oro con su puertecita de plata... Encima esta un enrrexado y encima un sancto Christo todo de plata... Dentro de estas dos arcas de el altar mayor esta una arca de plata donde esta la reliquia del cuerpo de nuestro patron San Florian con ocho rremates grandes de plata macizos rrecercada toda con quatro bolas... Yten encima de la custodia, al pie del Christo, se puso una lamina de la Asuncion de plata sobre dorada que ynvio a la yglesia el señor don Marcos de la Serna obispo de Hapa”²³. En fin, un completo montaje destinado a resaltar y reverenciar lo más sagrado, empezando por la reserva eucarística y siguiendo por las reliquias patronales y la imagen de la Virgen, titular del templo, que por sí solo comprendía mucho de lo esencial de los programas contrarreformistas.

A este ejemplo de León se podrían sumar otros más, que también testimonian una tendencia generalizada por enriquecer la capilla mayor y adecuarla a los nuevos tiempos. Así, en el otro extremo de España, la Catedral de Almería manifiesta igual entusiasmo por dotar espléndidamente el ajuar destinado al culto del altar mayor. En efecto, desde finales del siglo XVI se advierte un continuo proceso de encargos de platería, que se incrementa en el curso de la siguiente centuria²⁴. Ya en 1581 se solicita al platero granadino Juan Ruiz una custodia. En fecha cercana, otro maestro de idéntica proce-

magnificación tienen los ricos textiles, entre colgaduras, doseles y alfombras (*La magnificencia...* ob. cit., pp. 69 y ss. y “Algunos aspectos del arte textil de ostentación en Murcia: alfombras, colgaduras y tapices de los siglos XVII y XVIII”. *Imafronte* nº 12-13. 1996-1997 (1998), pp. 276 y ss.).

23 J. ALONSO BENITO y M.V. HERRÁEZ ORTEGA, *Los plateros y las colecciones de platería de la Catedral y el Museo Catedralicio-Diocesano de León (siglos XVII-XX)*. León, 2001, p. 176.

24 Para este enriquecimiento de la platería de la Catedral de Almería es fundamental el documentado e interesante estudio de M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ y M.R. TORRES FERNÁNDEZ, “La platería y los plateros de la Catedral de Almería en sus documentos (siglos XV-XVII)”. *Estudios de Platería*. San Eloy 2002. Murcia, 2002, pp. 283 y ss.

dencia, Cristóbal de Rivas, realiza una lámpara de plata para el altar mayor, que en 1591 mejora el platero Juan Serrano. El decidido aumento de obras en el Seiscientos se deja notar claramente bajo el episcopado de Fray Juan de Portocarrero, que fue obispo de Almería entre 1603 y 1631, quien incluso llegó a donar a la catedral unas andas para la procesión del Corpus Christi²⁵, además de la plata y las joyas de su propio pontifical. Desde entonces es continuo el abastecimiento, empezando con los dos grandes candeleros o blandones que para 1638 realizó el platero Antonio de Villegas, a los que en 1652 se sumaron los seis candeleros labrados por Bernardo Manuel, quien años después se ocupará de hacer unos ciriales, al tiempo que se ajustan con él las campanillas de plata del altar mayor. El enriquecimiento del altar mayor aún se hará más notorio en las décadas siguientes, cuando se compuso en torno a él un fastuoso montaje de platería, que en nada debió ser inferior al ya visto en la Catedral de León. En 1666 el platero Juan del Pino concluye unas nuevas gradas, que completa dos años más tarde con unas bolas para que sirvieran de soporte. Un “*frontalillo*”, o sea un dosel para la custodia²⁶, se trae de Granada en 1671, año en el que también se dispone que se haga de nuevo el conjunto de gradas, gradillas y atriles, todo ello a juego con ese frontalillo. El conjunto se enriqueció, a su vez, en 1675 con el frontal confeccionado en Granada por Bartolomé Heredia y Juan de Villa. Entre tanto el interés de la Catedral también se cifró en la realización de una custodia nueva para el Santísimo Sacramento. En 1666 se concierta su diseño, a través del racionero de la Catedral de Granada don Fernando Charrán, nada menos que con Alonso Cano, quien llegó a hacer el oportuno dibujo, aunque la hechura de la obra parece que no prosperó de momento, si bien el asunto quedó definitivamente resuelto cuando en 1672 el marqués de Santa Cruz y de Bayona, General de las Galeras de Sicilia, Nápoles y de España, donaba tal joya, que a juzgar por la documentación fue impresionante, quizá por ser una obra siciliana de especial apariencia. Aún hubo otra adquisición importante antes de que acabase el siglo XVII con los nuevos incensarios que hizo Alonso de Carrión entre 1687 y 1688.

25 J. LÓPEZ MARTÍN, *La Iglesia de Almería y sus Obispos*. T. I. Almería, 1999, p. 317.

26 Sobre esta cuestión y la documentación del término “*frontalillo*”, “cuyo destino es servir como resguardo a la custodia”, ver M. PÉREZ HERNÁNDEZ, *La Platería de la Ciudad de Zamora*. Zamora, 1999, p. 76.

Los conjuntos de platería que por entonces lograron reunir las catedrales no han llegado a la actualidad en toda su integridad a consecuencia de múltiples razones²⁷. Por ello, resulta difícil valorar el verdadero alcance de esa obra vinculada a la Contrarreforma. A pesar de esa reducción, todavía es posible tener una idea de lo que representó y significó gracias a lo conservado²⁸, suficiente para demostrar su importancia y que el énfasis eucarístico, tanto en el sentido sacrificial como sacramental, encontró en esa platería uno de sus más oportunos cauces o una de sus mejores formas de expresión, lo que obviamente justifica tal demanda y un progresivo o continuo aumento²⁹.

La dignidad de la celebración de la misa, como epicentro del culto y en consonancia con su revitalización contrarreformista, exigió el adecuado marco y la dotación necesaria, empezando por el altar. Éste, en particular, constituía un exponente esencial del carácter sacrificial de la propia misa, tan enfatizado por el Concilio de Trento. Por ello, tenía que destacar y hacerse notar³⁰. Incluso fue objeto de la más rica y cuidada presentación, resaltándose

27 Las pérdidas en las platerías catedralicias y sus diversas razones y circunstancias han sido puestas de relieve en varios estudios. Entre otros pueden citarse S. ANDRÉS ORDAX y F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La platería de la Catedral de Plasencia*. Cáceres, 1983, pp. 11-13, J.M. PALOMERO PÁRAMO, "La platería en la Catedral de Sevilla". *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1984, pp. 586-591, M. NIETO CUMPLIDO, *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, 1998, pp. 628-629 y J. ALONSO BENITO y M.V. HERRÁEZ ORTEGA, ob. cit., pp. 67-72.

28 En efecto, no deja de sorprender lo que representó el impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias cuando se ve la cantidad de obras magníficas de ese tiempo que aún conserva la Catedral de Sevilla. Nada más que de una primera etapa, del periodo comprendido entre 1580 y 1600, pueden citarse los gigantescos blandones de Hernando de Ballesteros el Joven, la cruz patriarcal de Francisco Merino, la custodia procesional de Juan de Arfe, el sagrario y los atriles de Francisco de Alfaro o la serie de relicarios de templete de este mismo autor, o sea un número significativo de obras, todas ellas verdaderamente maestras y de los más reputados plateros de ese tiempo (Sobre esta platería de la catedral hispalense ver M.J. SANZ, *La orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla, 1976 y *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 1979. También J.M. PALOMERO PÁRAMO, ob. cit. y J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992).

29 Este continuo y progresivo aumento se puede ver bien reflejado en el caso de la Catedral de Córdoba, cuya secuencia está perfectamente estudiada en M. NIETO CUMPLIDO, ob. cit., pp. 619-623.

30 A la postre acabó por ponerse más acento en el retablo que se eleva sobre él o en el tabernáculo que éste incorpora, aunque no por ello dejó de reclamar la atención de eclesiásticos y artistas, como elemento esencial e imprescindible en la celebración de la misa. Para estas cuestiones ver el estudio de A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "Liturgia..." ob. cit. Asimismo es importante J. JUNGSMANN, *El Sacrificio de la Misa. Tratado histórico-litúrgico*. Madrid, 1959, p. 180.

sus frontales con tallas en madera o labores de mármoles policromos³¹, sin olvidar el importante cometido que en este sentido desempeñaron los textiles y paramentos bordados, que ofrecen la posibilidad de cambios y renovación conforme a las fiestas litúrgicas y su correspondiente colorido³². También se incorporó la obra de platería a esta suntuosa presentación del altar y de su frontal. Ciertamente, los frontales de plata llegaron a convertirse en un elemento importante de los ajuares catedralicios del siglo XVII, en conformidad con las noticias que existen de sus adquisiciones y encargos. Antes de morir en 1625 el arzobispo don Luis Fernández de Córdoba, remitió desde Sevilla a Málaga, donde previamente había sido titular de su diócesis, un magnífico frontal, que muy afortunadamente se conserva todavía³³. No así otros como el mencionado de la Catedral de Almería, labrado en 1675, ni el que en 1694 se le encargó al platero Antonio Bermúdez para la Catedral de Coria³⁴. Tampoco subsiste el frontal magno que regaló el Cardenal Salazar, obispo de Córdoba entre 1686 y 1706, a la catedral, ya que fue objeto del expolio de la Francesada³⁵. De este tiempo también es el frontal existente en la Seo de Zaragoza, que data exactamente de 1700³⁶.

El citado frontal de la Catedral de Málaga es suficiente para calibrar la magnificencia de estos revestimientos de altar seiscentistas y su importante cometido ornamental, simbólico y litúrgico. Ya se ha señalado muy atinadamente su relación con los tejidos y bordados de la época, incluso Sánchez-Lafuente llega a escribir que “constituye la *versión rica* de los frontales bordados contemporáneos”. Ese es, precisamente, el efecto que produce en todo su conjunto, incluidos los simulacros de flecos con borlones que

31 Este particular exige la cita del libro de J.J. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, *Altar Dei. Los frontales de mesas de altar en la Granada barroca*. Granada, 2001.

32 Para hacerse una idea de la importancia de estos frontales de ricos textiles o bordados basta con considerar el caso de la Catedral de Sevilla, donde aún existen más de 50. Referencias sobre algunos de los más importantes pueden encontrarse en M.A. GONZÁLEZ MENA, “Ornamentos sagrados”. *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1984, pp. 647 y ss.

33 C. de MEDINA CONDE, *Descripción de la Santa Iglesia Catedral de Málaga desde el 1487 de su erección hasta el presente de 1785*. Ed. facsímil. Málaga, 1984, pp. 85 y 166. Ver también J. TEMBOURY, *La orfebrería religiosa en Málaga*. Málaga, 1948, pp. 185-187, M.J. SANZ, *La orfebrería...* ob. cit. T.I, p. 256 y R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, *El Arte de la Platería en Málaga, 1550-1800*. Málaga, 1997, pp. 243-244.

34 S. ANDRÉS ORDAX y F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, ob. cit., p. 32.

35 M. NIETO CUMPLIDO, ob. cit., pp. 622 y 629.

36 J.F. ESTEBAN LORENTE, *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*. T. II. Madrid, 1981, p. 171.

aparentan colgar de la cenefa superior o fingida frontaler. Todo él es un abigarrado panel decorativo, donde una espesa trama de rombos se rellena de naturalistas motivos vegetales de simétrica composición, a modo de flor de lis, enriqueciéndose su efecto con las simuladas joyas engarzadas en los cruces. Pero su significación y su vinculación al núcleo mismo del culto catedralicio hicieron que su presentación no parara en tan magnífica y rica apariencia ornamental sino que también se completara con un adecuado programa iconográfico, que contempla en sí las grandezas religiosas de la catedral, la ciudad y la diócesis, desplegando una serie de imágenes y escenas en relieve con la advocación titular de aquélla, la Encarnación, presidiendo desde el centro, y San Patricio, el primer obispo malagueño, encima de ella, en la parte de la frontaler, en cuyos extremos se ubican los santos mártires patronos Ciriaco y Paula. De esta manera, el frontal viene a ser una especie de retablo a pequeña escala y, de hecho, su esquema iconográfico no varía mucho del que se da en los retablos mayores de ese tiempo. Curiosamente, es muy similar al del retablo mayor de la Catedral de Córdoba, iniciado pocos años antes³⁷. Tal correspondencia con los programas de los retablos resultó, además, muy oportuna en este caso, ya que el altar mayor de la Catedral de Málaga carecía entonces de un verdadero retablo. En su lugar tenía un templete o tabernáculo diseñado y pintado por César Arbassia a finales del siglo XVI. Su función era eminentemente eucarística, lo mismo que su iconografía, a base de diversas alegorías bíblicas³⁸. En definitiva, no estaban debidamente resaltados en torno a ese altar mayor los aspectos más vinculados a la propia catedral³⁹. El frontal en cuestión vino, ciertamente, a cubrir dicha falta, desempeñando un importante papel litúrgico y simbólico, superior incluso al de la mera magnificación del ara, y revelando con tal dimensión

37 El retablo mayor de la Catedral de Córdoba incluye a la titular, la Asunción, que lo preside desde el ático, acompañada de los mártires locales, como San Acisclo y Santa Victoria, además de incorporar el sagrario, como elemento dominante y protagonista (A. RAYA RAYA, *El retablo en Córdoba...* ob. cit., pp. 140 y ss.).

38 J.A. SÁNCHEZ LÓPEZ, "Non Vos..." ob. cit e *Historia...* ob. cit.

39 Es verdad que las imágenes del misterio de la Encarnación y los santos patronos Ciriaco y Paula figuran en el entorno de la Capilla Mayor malagueña, formando parte del programa iconográfico que luce su arquitectura. Pero no es menos cierto que relegadas a lo más alto de la misma. La Virgen y el ángel de la Encarnación quedan en las pechinas del crucero y los patronos en los pilares superiores de dicha capilla, entremezclados con otros santos mártires (R. CAMACHO MARTÍNEZ, *Arquitectura y símbolo. Iconografía de la Catedral de Málaga*. Málaga, 1988, pp. 39-42).

que ésta necesitaba más que de un simple adorno para manifestar adecuadamente su cometido y significado religioso. A toda esta significación, también hay que añadir la importancia de esta pieza malagueña como uno de los primeros jalones de una larga serie continuada y prolongada en el siglo XVIII, incluso más allá. En este ejemplo ya están implícitos muchos de los aspectos esenciales de los frontales barrocos de platería posteriores, hasta ese rico despliegue de iconografía, que anticipa tan pródigos programas como el del frontal de la Catedral de Tarazona, de 1717-24⁴⁰.

Después de que don Luis Fernández de Córdoba donara el frontal de Málaga, uno de sus sucesores en esta sede, el obispo Enríquez de Porres, regaló en 1636 un Crucificado de plata para ser instalado sobre el mismo altar mayor de la catedral⁴¹. Ello, verdaderamente, denota un continuado y progresivo enriquecimiento de este altar malagueño, al tiempo que testimonia el interés existente entonces por atender y renovar todo el aderezo o ajuar de altar necesario para la celebración de la misa y manifestar su carácter sacrificial. De nuevo, las noticias documentales conocidas confirman este afán por dotar convenientemente el altar con la típica cruz de celebración y los candeleros a juego. Por ejemplo, la Catedral de El Burgo de Osma adquiere en 1648 tanto la cruz como los seis candeleros compañeros, todo ello fabricado en Valladolid⁴². En otros casos sólo se hace mención explícita a los candeleros⁴³, tal como ocurre con la nutrida serie de la Catedral de León, efectuada en diversos años a mediados del siglo XVII. Aún hoy día subsisten doce de esos candeleros seiscentistas con sus pies triangulares y el emblema catedralicio grabado en el nudo del astil⁴⁴. De todas formas, la suntuosidad que este tipo de piezas podía alcanzar queda mejor representada en el magnífico juego de candeleros destinado al altar mayor de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria. Estos candeleros son muy interesantes por su

40 J.F. ESTEBAN LORENTE, ob. cit., pp. 176-177.

41 J.A. SÁNCHEZ LÓPEZ, *Historia...* ob. cit., p. 157. También F. MONDÉJAR CUMPIÁN, *Obispos de la Iglesia de Málaga*. Córdoba, 1998, p. 236.

42 En unas cuentas de fecha posterior, de 1670, se anota su limpieza por parte del platero local José Martínez en los siguientes términos: “Yten doscientos treinta y quatro reales que parezió haver pagado al dicho por limpiar los seis candeleros grandes y la cruz de plata del altar mayor...” (J. HERRERO GÓMEZ, *Platería soriana 1600-1800*. Soria, 2000, pp. 65, 304 y 305).

43 Entre estos casos, puede citarse el encargo efectuado en 1609 por el cabildo catedralicio de Albarracín de una pareja de candeleros a un platero de apellido León (C. ESTERAS MARTÍN, *Orfebrería de Teruel y su provincia. Siglos XIII al XIX*. T. II. Teruel, 1980, p. 31).

44 J. ALONSO BENITO y M.V. HERRÁEZ ORTEGA, ob. cit., pp. 85 y 86.

empaque y su vistosa decoración barroca, especialmente en sus pies triangulares de envolutada configuración. Se sabe que se hicieron en Sevilla, siguiendo el modelo de los candeleros que acompañan a la custodia hispalense en la procesión del Corpus, y que llegaron a su destino en 1686⁴⁵.

Complemento de los candeleros de celebración eran los grandes blandones o hacheros que se colocaban cerca del altar, distribuidos por el recinto de la capilla mayor, los cuales también fueron objeto de gran atención por contribuir decididamente al aparato litúrgico⁴⁶. La magnificencia de este tipo de pieza ya se hace patente en los cuatro blandones de estilo Bajo Renacimiento de la Catedral de Sevilla, realizados entre 1579 y 1581 por el platero Hernando de Ballesteros el Joven. Resultan espectaculares en su riqueza decorativa y en su propio tamaño, de casi dos metros de altura, por lo que suelen llamarse los “Gigantes”⁴⁷. No menos espléndidos son los dos blandones, de semejantes dimensiones, de la Seo de Zaragoza, debidos al platero Claudio Yenequí, quien los trabajó entre 1614 y 1615. Manifiestan un notorio carácter arquitectónico, como se hace patente sobre todo en el pie. El cuerpo principal de éste, elevado en curiosas y raras volutas con figurillas, ofrece una composición a modo de fachada, resaltándose el centro con un frontón curvo partido⁴⁸.

45 J. HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería de Canarias*. Madrid, 1955, p. 112. Otros candeleros de semejante estirpe pueden encontrarse en la Catedral de Tuy (M. SÁEZ GONZÁLEZ, *La platería en la diócesis de Tui*. La Coruña, 2001, p. 75).

46 Un buen ejemplo de este interés por incorporar los grandes blandones al servicio del culto y al aparato del entorno del altar lo proporciona la Catedral de Córdoba. Durante el siglo XVII se fueron sucediendo las donaciones de estas grandes piezas de plata, como los dos realizados en Roma por Fantino Taglietus, en el año 1637, y ofrecidos a la catedral por el obispo Fray Domingo Pimentel, a los que se sumaron años después otros dos menores, regalados por el arzobispo de Toledo don Pascual de Aragón, todo ello desaparecido en la Guerra de la Independencia (M. NIETO CUMPLIDO, ob. cit., p. 629). Antes de mediados de la centuria también se fabricaron otros doce, en este caso de latón dorado, en los que trabajaron el latonero Diego de la Iglesia y el platero francés Pedro de Bares (D. ORTIZ JUÁREZ, “La Platería Cordobesa durante el siglo XVII”. *Antonio del Castillo y su época*. Córdoba, 1986, p. 242 y M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, *Eucharistica Cordubensis*. Córdoba, 1993, p. 36).

47 M.J. SANZ, *La orfebrería...* ob. cit. T. I, p. 150 y T. II, p. 151 y J.M. PALOMERO PÁRAMO, ob. cit., pp. 614 y 615. A estos blandones del siglo XVI se suman otros más de los siglos XVII y XVIII, que componen un conjunto verdaderamente impresionante en esta Catedral de Sevilla. Referencia completa en el libro citado de Sanz.

48 J.F. ESTEBAN LORENTE, ob. cit. T. II, pp. 41, 97 y 98.

Asimismo se podrían seguir enumerando otras piezas del servicio de altar⁴⁹, incluso de especial protagonismo, como los atriles destinados a los misales y libros rituales⁵⁰, cuya importancia también queda reflejada en las noticias existentes sobre su adquisición y hechura⁵¹, pero en particular en las magnas obras conservadas, entre las que figuran algunas de las más maravillosas creaciones de esta platería contrarreformista, según acreditan los dos atriles que Francisco de Alfaro labró para la Catedral de Sevilla, entre 1594 y 1596⁵², o los de la Catedral de Córdoba, de 1632, que hizo el platero Pedro Sánchez de Luque⁵³. En ambos casos sobresalen los grandes medallones centrales con escenas religiosas en relieve, coincidiendo tanto en una catedral como en otra el tema de la Conversión de San Pablo. Destacan los sevillanos por su hermosa concepción arquitectónica, aprovechada para un importante despliegue iconográfico, como si las piezas se trataran de retablos en miniatura. Los cordobeses resultan más ornamentales con unas vistosas cartelas envolutadas, guarnecidas de guirnaldas de frutos. Pero unos y otros manifiestan, sobre todo, magnificencia, dando una vez más idea de los anhelos puestos en la excelencia y suntuosidad del culto.

En definitiva, toda esta magnificencia del altar en función de la misa representó una parte importante de la acción contrarreformista, que en este sentido se ajustaba a una tradición de siglos, aunque ahora renovada y enriquecida, conforme al espíritu de reafirmación católica de la misa, que ciertamente encontró cauce oportuno para ello en el aparato y los esplendores de

49 Otro tipo de pieza importante en el aderezo de platería del altar mayor catedralicio lo constituyen las sacras, que también fueron llamadas “Palabras de Consagración”. Idea del aparato que pudieron alcanzar proporciona el magnífico ejemplar barroco conservado en la Catedral de Pamplona (M.C. GARCÍA GAINZA y M.C. HEREDIA MORENO, *Orfebrería de la Catedral y del Museo Diocesano de Pamplona*. Pamplona, 1978, pp. 59 y 118).

50 Los propios libros litúrgicos eran objeto también de ricos revestimientos de platería, como demuestran las cantoneras del siglo XVII existentes en la Catedral de León (J. BENITO ALONSO y M.V. HERRÁEZ ORTEGA, ob. cit., pp. 86 y 87).

51 De las diversas referencias que se pueden dar al respecto, cabe mencionar el atril de la Catedral de Ávila realizado por Juan de Orea (J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.M. GARCÍA Y LÓPEZ, *Platería religiosa en Úbeda y Baeza*. Jaén, 1979, p. 141) o el que las cuentas de la Catedral de León de 1678 reseña como hecho por Mateo de Robles (J. ALONSO BENITO y M.V. HERRÁEZ ORTEGA, ob. cit., p. 44). Con anterioridad, en 1663, se hicieron los atriles de la Catedral de Málaga (C. de MEDINA CONDE, ob. cit., p. 165).

52 M.J. SANZ, *La orfebrería...* ob. cit. T. I, pp. 143-144 y T. II, p. 147 y J.M. PALOMERO PÁRAMO, ob. cit., pp. 622 y 623.

53 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., pp. 61 y 62 y M. NIETO CUMPLIDO, ob. cit., pp. 640 y 641.

la platería⁵⁴. Pero donde verdaderamente resultó novedosa la acción contrarreformista fue en la nueva concepción del altar como pedestal de la Sagrada Forma, al ser incorporada ésta a él, tanto reservada como expuesta. En otras palabras, el altar, además de ara, pasa a convertirse en trono eucarístico, cumpliendo por tanto una doble función, aunque ganando progresivamente protagonismo y mayor realce esa nueva de pedestal del Sacramento⁵⁵. Ello incluso justifica el desarrollo de los frontales y candelерías de plata, que obviamente contribuyeron a exaltar la presencia eucarística sobre el altar, aunque hubo de formarse un nuevo y específico programa de platería para cumplir con esa nueva necesidad. En efecto, la incorporación de la Eucaristía exigió la adecuada instalación y el oportuno receptáculo encima de la mesa del ara, presidiendo todo el conjunto. Una solución fue aprovechar las propias custodias procesionales del Corpus o sus andas y utilizarlas como tabernáculos. El ya citado caso de Pamplona así lo revela⁵⁶. Pero también empezó a desarrollarse el sagrario, que en las catedrales procuró hacerse de plata, según convenía a su rango y a la exaltación eucarística. Tal recurso fue especialmente necesario en el caso de aquellas catedrales que tenían su

54 No deja de ser curioso que, bajo esta renovación contrarreformista, piezas que hasta entonces habían sido de madera, hierro u otros materiales, ahora se labran en plata, tal como sucedió en la Catedral de Córdoba con los atriles de 1632, que fueron los primeros de platería que tuvo dicha catedral (M. NIETO CUMPLIDO Y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 61). Otro tanto va a suceder con los frontales de altar. Después de las ricas piezas medievales, existirá un periodo de paréntesis hasta su reintroducción en el siglo XVII, según muy atinadamente ha visto M.J. Sanz (*La orfebrería...* ob. cit., pp. 255 y 256). Sobre esta cuestión ver también J.M. CRUZ VALDOVINOS, “La función...” ob. cit., p. 149.

55 Esto aparece claramente preludiado en el altar con baldaquino que dispuso Diego de Siloe en la rotunda de la Catedral de Granada, que también era aprovechado para manifestar la Sagrada Forma en la custodia dispuesta directamente sobre él (E.E. ROSENTHAL, ob. cit., pp. 150 y ss. Ver también el trabajo de A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, “Liturgia...” ob. cit.).

56 A este caso puede añadirse el de la Catedral de Santiago de Compostela. Unos diez años después de labrarse su custodia procesional por Antonio de Arfe, pasó ésta a instalarse en el altar mayor, utilizándose de expositor. Así fue hasta que se formó el actual baldaquino barroco (J.M. CRUZ VALDOVINOS, “La función...” ob. cit., p. 161). También se hizo algo semejante en otras catedrales gallegas. Es el caso de la de Orense (J.M. GARCÍA IGLESIAS, “La Capilla Mayor y el Coro”. *La Catedral de Ourense*. La Coruña, 1997, p. 226) o el de la de Lugo, cuya custodia sirvió para la exposición perpetua del Santísimo entre 1636 y 1772 (M. LARRIBA LEIRA, “Aportación al estudio de la custodia de asiento de la Catedral de Lugo”. *Galicia no tempo*. Santiago de Compostela, 1991, pp. 447 y ss.). Asimismo el de la Catedral de Mondoñedo con la custodia que a comienzos del siglo XVIII labró el platero vallisoletano Pedro Garrido (Y. KAWAMURA y M. SÁEZ GONZÁLEZ, *Arte de la platería en la Mariña Lucense. Siglos XVI, XVII y XVIII*. Lugo, 1999, p. 183).

retablo mayor de tiempo atrás y que, como es lógico, no disponían de tabernáculo eucarístico, pues su realización anterior no lo contemplaba. De esta manera, nada más ponerse en marcha la Contrarreforma empezó a incorporarse a los viejos retablos catedralicios el nuevo sagrario de plata, donde depositar el Sacramento. Confirman esta consideración dos ejemplos tan importantes como los de las catedrales de León y Sevilla. En aquélla se hizo en el año 1586 por el platero de la propia catedral Suero de Argüello. A pesar de las reformas del siglo XIX, se percibe claramente la obra del Quinientos, particularmente dos grandes puertas, cuya elevación da la mayor parte del alzado, sin duda para permitir una apertura completa y favorecer la exposición así como la reserva⁵⁷. Este protagonismo de las puertas se acentúa con su magnífica decoración, en la que destaca el correspondiente relieve de cada batiente; uno con la imagen de Melquisedec, rey y sacerdote, y otro con la solemne figura miguelangelesca de San Pablo. Cartelas inferiores, de formato oval, identifican los respectivos personajes y los ilustran con textos del Génesis y de la primera Carta a los Corintios, que obviamente hacen referencia a cada uno de ellos y a su significación eucarística, en un intento de conjuntar las prefiguraciones del Antiguo Testamento y las realidades del Nuevo⁵⁸. El Sagrario de la Catedral de Sevilla, hecho por Francisco de Alfaro entre 1593 y 1596, resulta especial en todos los sentidos, incluso con evocación salomónica⁵⁹. Su realización al poco tiempo de concluirse la imponente Sala Capitular de esa catedral no debe pasar desapercibida, pues como ella se trata de una arquitectura de disposición oval rematada en cúpula, aunque dispuesta al revés, ya que el espacio del Cabildo se hace volumen en el sagrario, como si el negativo se transmutara en positivo, y también con diferente dirección, en tanto que la longitud de aquélla se convierte en anchura para mejor acoplarse al retablo. De esta forma, el sagrario da la imagen de una arquitectura extraordinaria y singular, aunque en miniatura. “Como una ma-

57 El tabernáculo contemporáneo de César Arbassia en la Catedral de Málaga también disponía de puertas semejantes (J.A. SÁNCHEZ LÓPEZ, “Non Vos...” ob. cit. y *Historia...* ob. cit.), lo que indica que fue un recurso usual de ese tiempo. Este sistema de puertas se aprecia igualmente en algún retablo de la segunda mitad del siglo XVI, como el de la parroquia de Colmenar Viejo (Madrid), concluido para 1583. En este caso, las puertas permiten contemplar el sagrario interior, al permanecer abiertas, o lo ocultan, una vez cerradas (J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, “Sagrario...” ob. cit., pp. 29 y 30).

58 J. ALONSO BENITO y M.V. HERRÁEZ ORTEGA, ob. cit., pp. 115 y 116.

59 J.A. SÁNCHEZ LÓPEZ, “Edificios de oro y plata. Las maquetas de una arquitectura imposible”. *Boletín de Arte* nº 16. Universidad de Málaga, 1995, pp. 152-155.

queta reducida que representase un templo ideal”, usando las palabras de Bonet Correa⁶⁰. Muy peculiar resulta la elevación de los alzados, de manifiesta impronta palladiana, tanto en la conjunción de columnas de orden gigante y de orden normal como en la solemne composición de la portada central, a manera de arco de triunfo, cuyas parejas de columnas y el remate superior con fragmentos de frontón curvo de terminaciones envoltadas concuerdan con la arquitectura de la portada de *I Quattro Libri* de Palladio, de la edición de Venecia en 1570⁶¹. Asimismo se identifica, por parte de Palomero, la presencia de elementos procedentes de Vignola, específicamente el uso de columnas salomónicas de seis espiras. Estas columnas dan el orden gigante y constituyen uno de los aspectos más originales del sagrario, representando verdaderamente un “hecho insólito” para la época, como bien resalta Sanz. Con todas estas características se trata de una obra innovadora y adelantada, premonitoria del Barroco⁶². No obstante, su concepción encaja bien en las tendencias artísticas del siglo XVI, contando con importantes precedentes italianos, caso del grabado de Cristo y la adúltera basado en un diseño de Giulio Romano, en el que se ve también un edificio de apariencia oval rodeado de monumentales salomónicas⁶³. Pero, por encima de todo, es una obra de tal empaque que puede parangonarse a las mejores creaciones contemporáneas de esa naturaleza. Ciertamente, resiste la comparación con el sagrario que con proyecto de Domenico Fontana se dispuso en el centro de la Capilla Sixtina, de Santa María la Mayor de Roma. El magnífico efecto de esa arquitectura se ve acrecentado con un importante despliegue de escultura, como las figuras de los profetas que ocupan las hornacinas laterales o el precioso relieve que se ajusta al medio punto de la portada central. Este relieve representa la conocida prefiguración eucarística de la recogida del Maná. Sobre él se encuentra la inscripción: HIC EST PANIS QUI DE CAELO DESCENDIT, cuya alusión no puede ser más explícita.

60 A. BONET CORREA, *Andalucía barroca*. Barcelona, 1978, p. 23.

61 La presencia de los tratados arquitectónicos italianos en la Sevilla de la época es bien conocida (J.M. PALOMERO PÁRAMO, “La influencia de los tratados arquitectónicos de Serlio y Palladio en los retablos de Martínez Montañés”. *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*. T. I. Sevilla, 1982, pp. 503-525).

62 Sobre este sagrario sevillano y sus características ver M.J. SANZ, *Orfebrería...* T. I, pp. 146 y 147 y T. II, pp. 182 y 183 y J.M. PALOMERO PÁRAMO, “La platería...” ob. cit., pp. 610-612.

63 J.A. RAMÍREZ, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid, 1983, p. 142 y fig. 125.

Los sagrarios de León y Sevilla marcan el comienzo de una importante serie, en la que también cabe considerar hitos de tanta relevancia como el conjunto de sagrario y expositor que financió y patrocinó el célebre arzobispo Fray Antonio Monroy para el altar mayor y templete del Apóstol en la Catedral de Santiago de Compostela. Trazado en 1700 por el arquitecto benedictino Fray Gabriel de Casas y realizado por el platero salmantino Juan de Figueroa, muestra con todos los fulgores barrocos de la platería la significación de la presencia eucarística sobre el altar mayor catedralicio, hasta el punto de configurarse como un vistoso templete, de escala menor, ubicado dentro del gran baldaquino que recubre ese presbiterio y acoplado a la base del camarín central, reclamando mayor atención que la que su propio tamaño parece propiciar. Su composición se basa en el típico esquema serliano-palladiano de arco entre dinteles, tanto en el sagrario como en el expositor superior, aunque en éste último la traza arquitectónica se hace particularmente aparatosa con sus columnas salomónicas y el pabellón de remate, todo ello guarnecido de abundantes volutas y figurillas, como si se quisiera establecer una correspondencia con ese gran baldaquino, aunque se aprecia asimismo el influjo del triunfo de San Fernando levantado en la Catedral de Sevilla con motivo de su canonización, según el modelo suministrado por Torre Farfán, o sea de las obras de más exaltado barroquismo conocidas hasta entonces. Es tan ingenioso el aparato que marca un magnífico precedente de soluciones tan características del Barroco compostelano como el original retablo de Fernando Casas y Novoa para San Martín Pinario⁶⁴. Pero, además, de estos méritos artísticos, cabe destacar la conjunción de sagrario y expositor, aquél como pedestal y éste, de acuerdo con lo dicho, como una estructura de especial relevancia, que acusa la importancia adquirida por la manifestación u ostentación eucarística, lo que llevó a un particular desarrollo del propio expositor desde la segunda mitad del siglo XVII⁶⁵.

Con esta significación del expositor hay que relacionar la importancia que alcanzan los grandes y lujosos ostensorios en las ceremonias catedralicias,

64 Referencias sobre todo ello en la siguiente bibliografía: A. BONET CORREA, ob. cit., pp. 473, 495 y 496. De J.M. GARCÍA IGLESIAS, "La Edad Moderna". *La Catedral de Santiago de Compostela*. La Coruña, 1993, pp. 302-304, además de *A Catedral...* ob. cit., p. 175. Asimismo M.T. RÍOS MIRAMONTES, "La capilla mayor de la catedral compostelana. El altar y el camarín". *Compostellanum*. 1982, pp. 113-138 y *Aportaciones al Barroco gallego. Un gran mecenazgo*. Santiago de Compostela, 1986.

65 J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, "Sagrario..." ob. cit., p. 41.

que de esta manera también vienen a enriquecer esos montajes de platería del altar mayor, llegando a convertirse en elemento dominante cuando se mostraban en medio de ellos. Para el propio expositor compostelano se concibió como complemento idóneo un deslumbrante ostensorio de oro, piedras preciosas y esmaltes, que labró el citado platero Juan de Figueroa entre 1701 y 1702⁶⁶. Otros muchos ostensorios de gran riqueza se hicieron durante el siglo XVII para estos servicios catedralicios y las exposiciones solemnes del altar mayor, como el magnífico de la Octava del Corpus de la Catedral de Oviedo, donado por el obispo Fray Alonso de Medina Salizanes, mientras fue obispo de esa sede entre 1670 y 1675⁶⁷, o el también extraordinario del platero madrileño Juan de Orea, que en 1685 regaló el canónigo Juan Gómez del Águila a la Catedral de Plasencia, en el que su riqueza se acentúa con las aplicaciones de filigrana, combinadas con las típicas pedrerías⁶⁸.

El sagrario, el expositor y el ostensorio del altar mayor de la Catedral de Santiago sólo son una parte del aparato de platería que patrocina el arzobispo Monroy, pues con anterioridad se procedió a enriquecer dicho altar con un vistoso frontal y con unas gradas a juego. Se sabe que el frontal estaba terminado en 1695 y las gradas en 1697, según una inscripción que ellas mismas incorporan. En este caso la obra correspondió al platero Antonio Montaos y parece que la traza la suministró Domingo Antonio de Andrade⁶⁹. Ello alude asimismo a la importancia que en los montajes eucarísticos tenían, además de los frontales, las gradas o escalinatas que se elevaban desde la mesa de altar, chapeadas en sus frentes con ricas labores de repujado⁷⁰. No existe duda de su vinculación a los servicios eucarísticos, ya que así se especifica en la documentación de la época. Por ejemplo, en las actas capitulares de la Catedral de Almería, en 1666, se hace referencia a “las gradas de plata que se hicieron para el Santísimo Sacramento”⁷¹. Otras noticias de la Catedral de Zamora, en 1696, aluden a “las gradas que ha dado para la octava del

66 A. BARRAL IGLESIAS, “El Museo y el Tesoro”. *La Catedral de Santiago de Compostela* ob. cit., p. 526.

67 Y. KAWAMURA, *Festividad del Corpus Christi en Oviedo*. Oviedo, 2001, pp. 31 y 32.

68 S. ANDRÉS ORDAX y F.J. GARCÍA MOGOLLÓN, ob. cit., pp. 160 y 161.

69 Ver la misma bibliografía citada para el sagrario-expositor de esta catedral.

70 Es notoria la similitud con las escalinatas que incorporan los retablos. En este punto conviene citar el trabajo de F. SANCHES MARTINS, “Trono eucarístico do retábulo barroco português: origem, função, forma e simbolismo”. *Actas I Congreso Internacional do Barroco*. Vol. II. Oporto, 1991, pp. 17 y ss.

71 M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ y M.R. TORRES FERNÁNDEZ, ob. cit., p. 298.

Corpus”⁷². Incluso esa función eucarística exigió que se completaran con la oportuna iconografía, tal como demuestran las gradas labradas en 1700 para el altar mayor de la Seo de Zaragoza, en las que figuran sendas escenas de la Última Cena y del Lavatorio, además de algunos evangelistas⁷³.

Ciertamente, estas gradas contribuían de forma muy espectacular al montaje de platería del altar y no sólo por lo que representaban de rico remate de la mesa sino también por la posibilidad que ofrecían en sus varios niveles de multiplicar el número de candeleros así como el de jarras y ramilletes de plata, según se aprecia en el impresionante altar o trono de plata que todavía conserva la Catedral de Zamora⁷⁴. Esos ramilletes de plata fueron parte importante del ornato implícito a los aparatos eucarísticos. Más aún, existió todo un prurito por hacerse de ellos y de aumentarlos con el tiempo. La citada Catedral de Zamora proporciona un ejemplo muy revelador al respecto. De 1676 data la donación de don Pedro del Valle de “unos ramilletes con sus navetas para el adorno del trono que se pone al Santísimo en su día y octava”. Otros cuatro ofreció en 1692 don Antonio Fernández Romero, cantor triple de la catedral, para que “sólo sirvan para el altar Mayor y función del Corpus”, ramilletes que resultaron “muy lindos”, conforme a lo indicado en la documentación que confirma su entrega en 1700⁷⁵.

El realce de la presencia eucarística sobre el altar mayor de las catedrales también precisó de otros expedientes, que a su vez colaboraran en tal magnificación. Fundamental fue el uso de grandes lámparas de plata, colgadas delante de dicho altar, que con sus luces encendidas de forma continuada hacían patente no sólo esa presencia eucarística sino igualmente una adoración permanente de la misma, confirmando así su significación sacramental. De esta manera, nada extraña que se convirtieran en uno de los aditamentos de platería más cuidados en el ámbito de la capilla mayor, concediéndosele tanta importancia como al adorno propio del altar, que así venía a completar, junto a los grandes blandones antes señalados y otros aderezos. El interés puesto en la realización de tan monumentales e impresionantes lámparas de plata para ese recinto queda más que demostrado en los diversos casos representados por algunas catedrales andaluzas. A finales del siglo XVI se la-

72 G. RAMOS DE CASTRO, *La Catedral de Zamora*. Zamora, 1982, p. 508.

73 J.F. ESTEBAN LORENTE, ob. cit. T. II, pp. 172 y 173.

74 Fue realizado en varias fases dentro del siglo XVIII (M. PÉREZ HERNÁNDEZ, ob. cit., pp. 273-277).

75 G. RAMOS DE CASTRO, ob. cit., pp. 511 y 512.

bró una para la Catedral de Almería, según lo ya indicado, aunque es en la centuria siguiente cuando se asiste a una mayor proliferación. Para 1629 se había hecho la impresionante lámpara de la Catedral de Córdoba, regalada por el obispo don Cristóbal de Lobera y realizada por el platero Martín Sánchez de la Cruz, tan grandiosa que alcanza casi dos metros de diámetro⁷⁶. Años después le toca el turno a la Catedral de Málaga con la lámpara que donó el obispo Enríquez de Porres⁷⁷, que debe ser la que conciertan los racioneros de dicha catedral con Juan Antonio Tercero en 1637⁷⁸. La serie prosigue con las dos lámparas que entre 1653 y 1654 se hicieron para la entrada de la capilla mayor de la Catedral de Granada por el platero Diego Cervantes Pacheco, nada menos que con trazas de Alonso Cano⁷⁹.

Con todo lo visto acerca del enriquecimiento del altar mayor catedralicio se puede llegar a la conclusión de que la Contrarreforma y su impacto en el ceremonial de las catedrales dieron lugar a un importante capítulo dentro de la historia de la platería, sin duda uno de los más sustanciosos de la misma. Así, lo avala el elevado número de piezas verdaderamente antológicas, que por lo común resultan especiales por su particular esplendor y, sobre todo, por su concepción monumental y grandeza, incluso por su originalidad, siendo bien representativas de un arte erudito, como revelan sus elaborados diseños de tipo arquitectónico u ornamental o sus propios programas iconográficos y simbólicos. Ciertamente, las catedrales pueden tener el orgullo de haber propiciado muchas de las obras maestras de la platería en época moderna, sobrepasando lo normal y corriente, según demuestran el frontal de Málaga, el sagrario de Sevilla o la gran lámpara de Córdoba. La historia de la platería y del arte, en general, siempre tendrá que hacer referencia a ellas y destacarlas como magnas realizaciones. En efecto, el protagonismo de las platerías catedralicias, que normalmente parece un privilegio reservado, y con razón, a las grandes custodias procesionales del Corpus, también debe extenderse a estos aderezos del altar, que con frecuencia se ponen a la altura de esas custodias en sus ambiciosos proyectos y refinamientos.

76 D. ORTIZ JUÁREZ, ob. cit., pp. 239-241, M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., pp. 184-185 y M. NIETO CUMPLIDO, ob. cit., pp. 652-653.

77 C. de MEDINA CONDE, ob. cit., p. 166 y F. MONDÉJAR CUMPIÁN, ob. cit., p. 238.

78 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, ob. cit., p. 260.

79 M. GÓMEZ MORENO, *Guía de Granada*. Granada, 1892 (ed. facsímil Granada, 1982), p. 266 y A. GALLEGU Y BURÍN, *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Granada, 1982, p. 266. Para la contribución de Cano ver H.E. WETHEY, *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*. Madrid, 1983, pp. 75 y 111.

Esta importante platería de la Contrarreforma no sólo llama la atención por su categoría sino también por la propia condición de sus patrocinadores, que en sí exigió esa categoría. Una y otra vez se ha tenido la oportunidad de comprobar la asociación de las obras a un obispo espléndido y destacado. Incluso con contribuciones tan relevantes y extraordinarias como la del arzobispo Monroy al altar mayor de Compostela, que tan magníficamente lo alhajó. A este caso tan especial cabe añadir otros muchos, entre ellos el de los obispos Fernández de Córdoba y Enríquez de Porres, que también dotaron magníficamente de plata la capilla mayor de Málaga, el primero con el rico frontal y el segundo con el Crucificado para el altar y la lámpara para que colgara en sus inmediaciones. Obviamente, el interés de los prelados por costear ricas obras para un lugar tan señalado de la catedral podría justificarse acudiendo a varias razones. Por supuesto, hay que tener en cuenta la religiosidad y la piedad de los obispos, que en sí constituyen unas de las principales características de los prelados de la Contrarreforma. Movidos por ellas se sintieron muy inclinados a patrocinar obras espléndidas para magnificar el culto y exaltar sus devociones. Pero tampoco cabe olvidar su papel como protectores o benefactores de las catedrales. Asumieron tal patrocinio como un aspecto fundamental de su ejercicio episcopal, como una responsabilidad u obligación más de su dignidad, que en verdad les llevó a dotar convenientemente sus catedrales. Y así se revela en esa generalizada y reiterada aportación episcopal y en la propia constancia que de ella se deja por medio de los escudos o armas. Así sucede, por ejemplo, con el frontal de la Catedral de Málaga, que en sus laterales incorpora las armas de don Luis Fernández de Córdoba⁸⁰. Por tanto, habría que considerar esa contribución como uno de los rasgos distintivos del obispo de la Contrarreforma, teniendo en ella un importante recurso para la implantación y el desarrollo de la renovación religiosa y litúrgica. En otras palabras, las donaciones episcopales deben interpretarse como una faceta más de la labor del obispo como responsable máximo de la renovación contrarreformista, particularmente en las catedrales.

Este protagonismo episcopal no quiere decir que los obispos ejercieran con exclusividad el patrocinio de la obra de platería, pues también hay que tener en cuenta el propio papel desempeñado por el Cabildo de la catedral,

80 R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, ob. cit., pp. 243 y 244.

como encargado de la misma y de su ajuar. Por ejemplo, el magno sagrario sevillano de Alfaro corrió por cuenta del Cabildo hispalense, lo mismo que los grandes atriles realizados por ese platero⁸¹. Incluso los propios canónigos, a título personal, figuran como benefactores y sus donaciones también pueden ser de especial relevancia⁸², como confirman los atriles de la Catedral de Córdoba, de Pedro Sánchez de Luque, que según una inscripción que llevan: DIO ESTOS ATRILES A ESTA SANCTA IGLESIA CATEDRAL DE CORDOBA EL LICENCIADO ANTONIO DE MURILLO RACIONERO ENTERO. DIOLOS POR SU TESTAMENTO AÑO 1632⁸³. Pero lo verdaderamente importante reside en que unos y otros, obispos y canónigos o el propio cabildo catedralicio como tal –además de la contribución laica, testimonio de la cual puede ser la ya citada donación de una custodia que el marqués de Santa Cruz y de Bayona hizo a la Catedral de Almería⁸⁴–, se empeñaron, sin escatimar esfuerzo, en dotar conveniente el altar y su entorno. Al acumular plata y más plata en ese ámbito de la catedral, como recurso fundamental para la exaltación de la Eucaristía y manifestar la adoración debida a ella, propiciaron uno de los capítulos fundamentales del arte de la Contrarreforma y, concretamente, de la platería catedralicia creada bajo su impacto.

81 J.M. PALOMERO PÁRAMO, “La platería...” ob. cit., pp. 610 y 623. Este autor se hace eco de la significación del Cabildo hispalense en la promoción y encargo de obra de plata en la parte introductoria de su estudio.

82 El papel de los canónigos como patrocinadores de la platería catedralicia ha sido puesto de relieve por M. PÉREZ SÁNCHEZ, “La contribución...” ob. cit., pp. 153-159.

83 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO, ob. cit., p. 61.

84 M.M. NICOLÁS MARTÍNEZ y M.R. TORRES FERNÁNDEZ, ob. cit., p. 288.

EL DIBUJO PARA OBRAS Suntuarias

M^a VICTORIA SANTIAGO GODOS

Universidad de Murcia

La imperiosa necesidad de expresarse mediante la imagen nace con el propio hombre, que ha ido transformando a lo largo del tiempo lo que con ello quería transmitir, desde interpretaciones mágicas de su producción artística en épocas remotas, hasta las figuraciones exactas y precisas, incluso con los medios más sofisticados y vanguardistas, de los objetos a describir de nuestra realidad presente.

El artista se enfrenta al hecho creativo realizando aquello que imagina, piensa o sueña, mediante composiciones con las que intenta transmitir, sus ideas, ilusiones o realidades. Esas ideas pueden ser una nebulosa en su mente, a la espera de ser despejadas, trazadas y aclaradas sobre un papel, o pueden estar nítidamente definidas aguardando ser plasmadas sobre un boceto, hasta que pasen finalmente formar la obra de arte definitiva. Pero para ello lo intangible que está en su mente, tiene que traspasarlo sobre algo tangible, que serán los diferentes materiales y superficies bidimensionales y tridimensionales, que constituirán los vehículos transmisores de sus emociones y sus ideas.

El dibujo ha sido siempre considerado desde los críticos más antiguos, como el momento intelectualmente más elevado de la operación artística. El dibujo es parte fundamental de todas las realizaciones plásticas, cada obra desde su concepción original hasta la realización definitiva pasa, prácticamente siempre, por el análisis de su forma y estructura, primero en la mente del

artista. Luego a través del esbozo y boceto previo y posteriormente por el planteamiento más completo y acabado del dibujo o dibujos definitivos¹.

En la teoría artística española la fuente clásica de referencia sobre el empleo del dibujo, como sobre tantas otras parcelas artísticas, es el tratado de Acisclo Antonio Palomino *El Museo Pictórico y Escala Óptica*² donde enuncia al respecto cuestiones dignas de reseñar:

“El dibujo ‘in genere’. Este es la forma universal de lo corpóreo, delineado según a la vista se nos representa”.

Esto viene a decir que el dibujo es representar lo que vemos con su propia forma. Y respecto a este principio general añade sobre sus dos vertientes:

“Este dibujo in genere se divide en intelectual y práctico. El intelectual, es aquella idea o concepto mental, que forma el pintor de lo que previene ejecutar... El dibujo práctico, o externo, es aquella exterior delineación, que nos manifiesta en determinada forma las cosas que se han de pintar; por que en virtud de la simetría, ajustada a la forma del hombre, conocemos, ser hombre, lo que se ha de representar; y si la delineación se ajusta a la simetría, y forma del caballo, conocemos, que ha de ser caballo, etc. Con que el dibujo práctico con aquella delineación de la simetría, y forma corpórea, que a cada cosa le pertenece la constituye debajo de especie, y naturaleza determinada”.

1 Al respecto del dibujo artístico muchos son los textos y manuales que recogen todo aquello concerniente a historia, géneros, artistas, técnicas y materiales, pero de ellos, me gustaría reseñar algunos, o por más recientes o por fundamentales, son: de GÓMEZ MOLINA, J. J. Y OTROS: *El dibujo, belleza, razón, orden y artificio*. Diputación de Zaragoza. F.C. Mapfre Vida, 1992, *Las lecciones del dibujo*. Cátedra, Madrid, 1995, *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 1999, *El Manual de dibujo. Estrategias de su enseñanza en el siglo XX*. Cátedra, 2001. LEYMARIE, J. y otros: *El dibujo. Historia de un arte*. Skira, Barcelona, 1979. MAIER, M.: *Procesos elementales de proyección y configuración*. Gustavo Gili, Barcelona, 1982. PEREZ SANCHEZ, A.: *Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya*. Cuadernos Arte Cátedra, 1986. PIGNATTI, T.: *El dibujo*. Cátedra, Madrid, 1981. MALTESE, C.(coord.): (El capítulo del Dibujo de Parma Armani, E.), dentro de *Las Técnicas artísticas*, Manuales Arte Cátedra, Milan 1973, Madrid 1981, pp. 219-233.

2 PALOMINO, A. A.: *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. M. Aguilar, Madrid 1947. Tomo I, pp. 70-73.

Aquí el autor ya apunta dos cuestiones fundamentales: el dibujo ideado o creado y el que representa mediante su copia o transcripción un objeto visto y conocido. También sigue en la línea de algunos artistas teóricos italianos como Zuccari, para quien el dibujo se identifica con la idea que éste se produce en la mente por transmisión divina y se divide en *dibujo interno*, concepto formado en la mente y principio de conocimiento común a todos, no sólo a artistas y *dibujo externo* o natural, o sea, circunscripción lineal que puede ser artificial (dibujo histórico o poético) o fantástico³.

El dibujo como disciplina artística ha estado vinculado en gran medida a todas y cada una de las realizaciones plásticas, sea cual sea su índole, técnica y material. De todas ellas, quizá sean las manifestaciones pictóricas con las que más se le ha relacionado, pues son innumerables los dibujos y bocetos conservados que corresponden a los proyectos previos de las definitivas pinturas realizadas. En ocasiones ha pervivido el dibujo y en cambio no la pintura final, con lo que queda así como fundamental testimonio, aunque en general haya sido justo lo contrario.

Sin embargo, no deja de ser patente la importancia del dibujo en las concepciones escultóricas, donde el análisis bidimensional es el primer paso, en muchos casos indispensable y fundamental, antes de llegar a la realización volumétrica tridimensional.

También hay que tener presente que el dibujo puede ser en sí mismo una obra artística plena, sin necesidad de ser el boceto o la idea de otro tipo de representación. Adquiere así un importante valor como manifestación gestual y original, de innumerables matices y calidades, dependiendo y en función de la técnica de realización elegida y de la destreza del dibujante.

El artista creativo, además de importantes conocimientos teóricos ha debido adquirir profundas nociones de dibujo, proporciones, perspectiva, anatomía, incidencia de la luz, óptica, etc. Además de conocer cuales son y cómo se transforman los variados elementos y superficies, para poder adaptarlos a sus deseos y así conseguir el fin de la obra artística propuesta. Por tanto debe poseer habilidad y destreza, en lo que se refiere a la técnica de elaboración y manipulación de cada uno de los materiales que utilice, para que así puedan servir al fin propuesto.

Si hay una disciplina donde el dibujo es parte esencial y en gran manera imprescindible, para los planteamientos de espacios, estructuras y formas

3 ZUCCARI, F.: *Idea dé Pittori, Scultori e Architetti*, 1607.

es la arquitectura, donde por lo general los planos y trazas suelen definir con rigor y precisión las construcciones referidas, no sin estar exento, en ocasiones, de calidades y belleza. No es raro que algún edificio antiguo cuente con sus trazas originales y existen numerosos otros dibujos de edificios que no han subsistido, cuyo único testimonio es la traza y diseño que los recuerda.

Quizá aquí conviene recordar junto a Vasari, que el dibujo se convierte en “el padre de las tres artes nuestras, Arquitectura, Escultura y Pintura; procediendo del intelecto, produce un juicio universal de muchas cosas, semejante a una forma o idea de todas las cosas de la Naturaleza, la cual es singularísima en su medida”⁴.

Dentro del propio proceso del dibujo es posible distinguir un nivel creador, que sería el del *apunte*, como primer transmisor de la idea inmediata, de lo pensado o imaginado; un nivel de realización de un *dibujo acabado y preparatorio*, que lleva consigo todas las fases precedentes y hasta llegar al *cartón* que tiene como fin la transposición a una técnica artística determinada. Ello queda definido en el siglo XVI y siguiendo la terminología vasariana tenemos⁵:

Apunte: “toques ligeros y apenas esbozados con pluma u otro instrumento”

Perfil: “los que tienen las primeras líneas de entorno”(sirven para Pintura, Escultura, pero sobre todo para el dibujo arquitectónico).

Dibujo acabado o preparatorio: en donde se deben tener en cuenta además de los “contornos” la luces (luminosidad), la profundidad (perspectiva), los colores (retoques de acuarela, papel teñido, etc..)

Cartón: al mismo tamaño de la obra que se quiere realizar y definido en todod sus detalles, con las indicaciones de color.

Si volvemos a Palomino, se observa que confirma lo que antecede, ya que él hace una clasificación del dibujo que denomina “Subdivisión del dibujo” donde el tratadista aclara:

4 VASARI, G.: *Le Vite I, Della pittura*.

5 Elena PARMA ARMANI resume con maestría dichos conceptos y otros referidos al dibujo y su proceso creador, en el capítulo Dibujo del libro de Técnicas Artísticas citado en la nota 1, algunas de cuyas ideas directamente transcribo.

“Se subdivide el dibujo práctico en natural, y artificial...El dibujo natural, es el que exprime la semejanza de las cosas naturales, el artificial, el que delinea las cosas artificiales; esto es, las que en su ser corpóreo, y real, son hechas con simetría, y preceptos regulares del arte, y el ingenio; como son las obras de arquitectura, platería, escultura, y de todas las demás artes, hasta los oficios mecánicos; porque todas sus obras están sujetas, no sólo a mendigar preceptos del dibujo para su perfección, sino a ser objeto de la imitación, por la variedad de que se componen las historias, en edificios, ornatos, trajes, instrumentos, y otras innumerables cosas, pertenecientes a diversas artes, y oficios”....

Con ello queda claro que el dibujo ha estado y está, además, muy relacionado con otras artes, como las suntuarias y especialmente con la orfebrería y la platería, donde las múltiples obras en esos campos han sido planteadas y generadas desde su origen en forma de diseños, para poder pasar desde lo ideado y requerido o deseado. Permitía la posibilidad de introducir retoques y correcciones mediante varias muestras, hasta conseguir materializar gráficamente la configuración final de la futura pieza a realizar.

Así, desde que una realización de esta índole, —de plata u otros metales—, se concebía primero como dibujo, la génesis de su esquema inicial solía ser mediante un apunte o boceto bidimensional, pasando por un dibujo o varios más exactos hasta la concreción definitiva del objeto tratado.

A veces eran obras creativas de los orfebres y plateros o bien respondían a encargos, concursos o incluso pruebas de maestría. No conviene olvidar que el dibujo de una pieza, era la prueba inicial que se debía superar para poder realizar el examen de maestro platero, pruebas que se realizaban ya desde el siglo XVI en muchos centros de platería españoles, como el valenciano. De éste modo se manifestaba su manejo y habilidad como dibujante, obteniéndose por ello dibujos precisos, correctos y de gran belleza. Cuando representaban objetos exentos y de volumen regular y simétrico, no era extraño que doblaran el papel para hallar el correcto eje de simetría.

Desgraciadamente muchos de los dibujos que debieron servir en la concepción de éstas piezas no han pervivido, pues se perderían o desaparecerían a lo largo de los años. No es improbable suponer que se debiese al propio uso y desgaste, en muchos casos, en los mismos talleres de los orfebres y plateros, pues serían elementos de referencia y copia en las cartillas de aprendizaje y muestrarios que usasen. También por el propio proceso técnico

de ejecución de la obra (manchas y engrasados de taller) y sobre todo por el soporte celulósico, delicado y débil sobre el que se solían efectuar.

Los dibujos de trazas de arte suntuaria que han llegado hasta nosotros se conservan a veces agrupados o sueltos en los fondos documentales de archivos y bibliotecas tanto civiles como eclesiásticos. En algunos casos son claramente conocidos, pero en otros permanece ignorados, confundidos y perdidos entre otros legajos y documentos, siendo los estudiosos, en sus pesquisas investigadoras, quienes los van descubriendo, estudiando y divulgando en sus publicaciones específicas.

También y gracias a importantes exposiciones, de carácter más o menos monográfico, se han ido dando a conocer al gran público muchos de éstos dibujos y trazas con representaciones de elementos suntuarios. La iniciativa de recuperar y estudiar el patrimonio artístico religioso de las catedrales españolas ha propiciado, durante los últimos años, la organización de exposiciones, en las que se muestran tanto las obras pertenecientes a una diócesis como también piezas de otros puntos con los que existe alguna relación.

De esta línea de trabajo y actuación hay notables precedentes, a partir de la experiencia pionera del proyecto “Las Edades del Hombre” en Castilla y León, que ha sido un modelo reconocido al que han seguido otras experiencias similares en diversos ámbitos diocesanos españoles. Ello ha dado ocasión de revisar y estudiar las piezas, además de analizar su estado de conservación. Valladolid, Burgos, León, Salamanca, Burgo de Osma, Palencia, Astorga, Zamora y actualmente Segovia han sido las celebradas en aquel gran ámbito castellano-leonés.

También en la Diócesis de Orihuela-Alicante se desarrolla al presente una gran exposición de este tipo, que constituye la tercera fase del proyecto titulado “La Luz de las Imágenes”, donde se hace un recorrido por su historia a través de las manifestaciones que la espiritualidad cristiana expresó en las artes. La muestra ha reunido en varias sedes un amplio conjunto de piezas de carácter vario y procedencia diversa, entre las que destacan importantes ejemplares de dibujos para obras suntuarias, algunos de los cuales se analizan.

Son en muchos casos las representaciones de obras importantes y señeras, donde a veces incluso se acompaña la traza original al motivo tridimensional finalmente realizado, es decir el dibujo preliminar aceptado y la obra definitiva. Así sucede con las ilustraciones de las láminas 1 y 3, re-

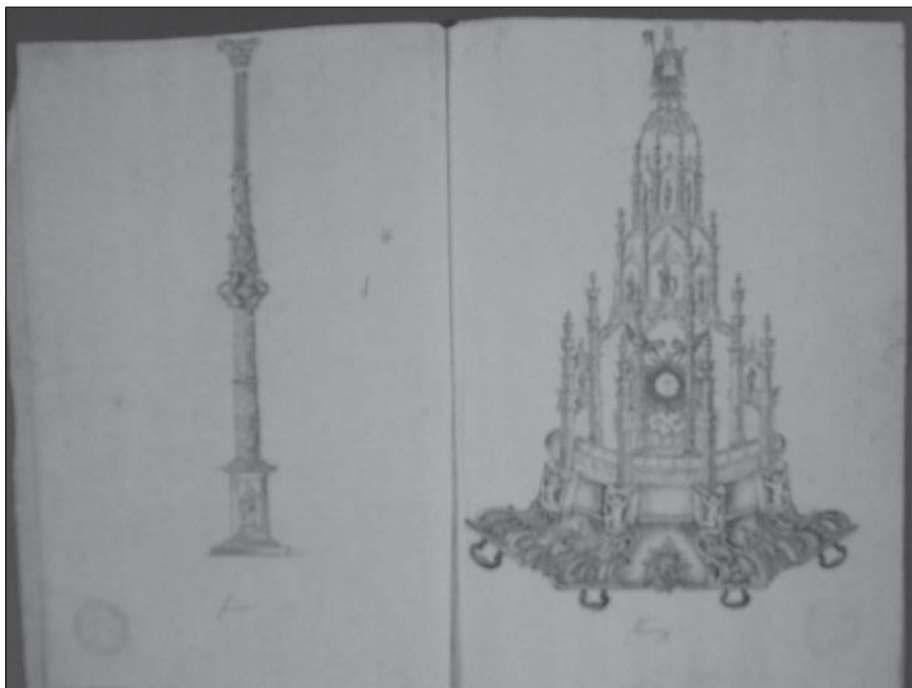


Lámina 1. *Traza de Varal y Custodia de la Catedral de Zamora. 1745.*

presentando dibujos de las Custodias de Zamora⁶ y Orihuela⁷. En otros casos pudieron ser dibujos presentados a concursos como parece desprenderse

6 La Fig. 1 representa la traza original de la Custodia y Varal de la Catedral de Zamora, en un dibujo fechado en 1745, que se pudo contemplar junto a la Custodia en plata y plata sobredorada en la exposición “Remembranza” dentro de la de “Las edades del Hombre”, Zamora, 2001. En el catálogo de esa exposición se estudian ambas piezas, la traza dibujada del tramo central de la custodia y la Custodia, pp. 661-662.

Técnica del dibujo: aguada, sepia, sobre papel con marca al agua: figura de caballo con el texto “Casabant”. “Fleming” (en el documento) Rubricado. Dimensiones: 30,5 x 40,5 cm. Zamora. Archivo Catedralicio. Sig./Mapas, Planos y Dibujos, 1/13. Traza estudiada por Pedro García Álvarez.

7 La Fig. 3 representa los Dibujos 1º y 2 para la Custodia del Corpus, en dibujos fechados en 1717-1718, realizados por el platero toledano Juan Antonio Domínguez, que se pueen contemplar en la actualidad, (junio de 2003), en la exposición “La Luz de las Imágenes” de Orihuela (marzo-diciembre 2003), donde los dibujos se encuentran expuestos y estudiados en el Catálogo por Javier Sánchez Portas, pp. 442-445.

1º – Técnica tinta sobre papel. Dimensiones 70 x 30 cm. Archivo de la Catedral de Orihuela.

2º – Técnica acuarela y tinta sobre papel pegado a tela. Dimensiones: Museo Diocesano de Arte Sacro. Orihuela.



Lámina 2. Dibujo para el Evangelio de San Juan, Catedral de Orihuela. Archivo Municipal de Orihuela. 1742.

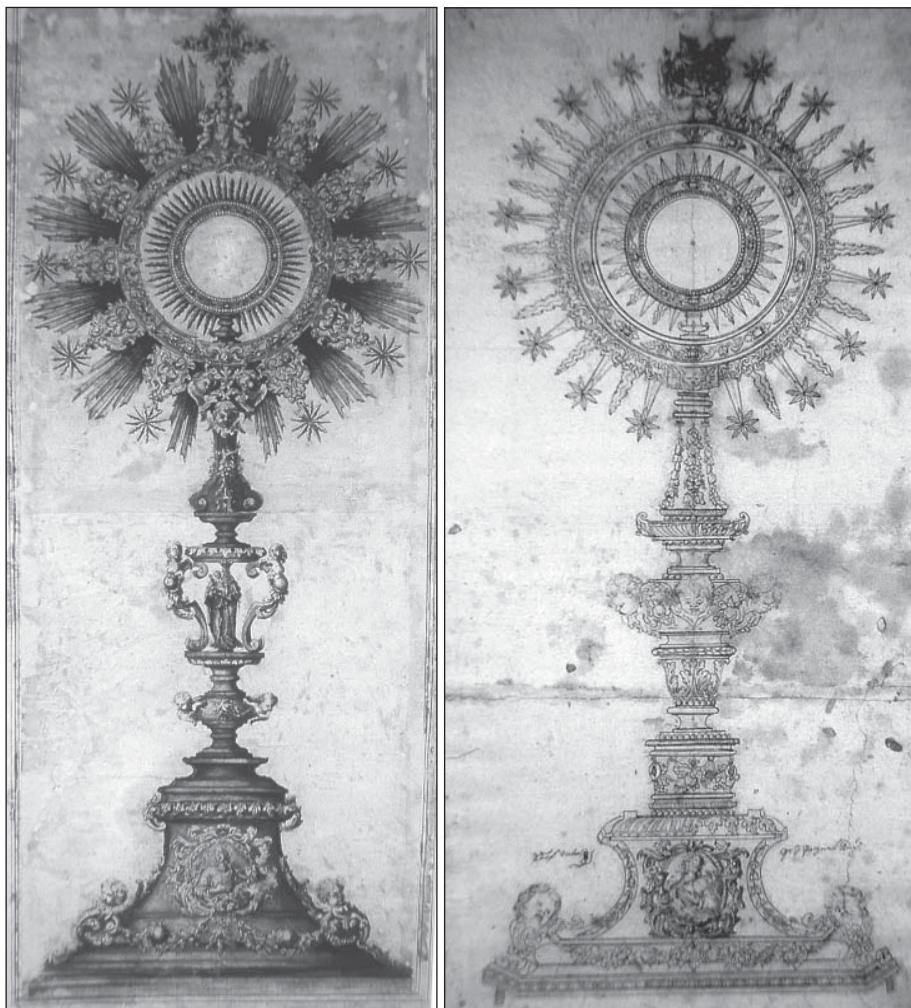


Lámina 3. *Dibujos para la Custodia del Corpus de Orihuela. 1717-1718.*

de la traza de la custodia que representa la figura 4, que incluso propone dos alternativas en el mismo dibujo, divididas por el eje central⁸.

8 Dibujo de Custodia. Anónimo, 1725. Se puede contemplar en la exposición “La Luz de las Imágenes” de Orihuela, está estudiado en el Catálogo por Isabel Gómez de Rueda y allí apunta que pudo ser la traza presentada a concurso para la Custodia del Corpus de dicha Catedral, con dos propuestas de realización desde el eje central. Cat. Pp. 446-447.

Técnica: lápiz, tinta y aguada. Dimensiones 35,5x25 cm. Santa Iglesia Catedral. Orihuela.

Respecto a la técnica de elaboración y materiales con los que solían hacerse las trazas o dibujos de objetos artísticos en general y suntuarios en particular, todo depende de la época a que nos remontemos y de los testimonios existentes, conocidos o narrados y referenciados por las diferentes fuentes artísticas.

En general se puede decir que siempre se ha dibujados sobre superficies planas y que presenten ciertas características como la ligereza. Si nos remontamos a la antigüedad y antes de la difusión del papel se han empleado tablillas egipcias, láminas lisas, calcáreas y de terracota, hojas de papiro y de palma, tablillas de madera de fácil impresión y el pergamino.

Para esas superficies los instrumentos de dibujo eran objetos punzantes o lápiz, plumas y plumillas empapadas en arcilla líquida o en preparados naturales de naturaleza vegetal y mineral. La ejecución solía ser rápida y el tamaño de las superficies de reducidas dimensiones.

Con la difusión del libro ilustrado, se van sustituyendo los rollos de papiro miniados por los códices de pergamino. También van apareciendo los manuscritos ilustrados con dibujos y los dibujos sueltos ejecutados con tinta, líneas coloreadas y acuarela.

A partir del siglo XII el papel obtenido por maceración de ciertas fibras vegetales o de trapos se empieza a extender en el mundo árabe, pero su producción era escasa y su uso se limitaba a ciertos documentos. En el XIII y XIV se perfecciona el proceso y surgen las primeras fábricas en Italia. El papel máspreciado en occidente era el de tela de lino y algodón hecho a mano, y se comienzan a hacer las primeras filigranas.

Con la invención de la imprenta el proceso de extracción de papel avanza vertiginosamente y también su difusión y uso. En el siglo XV en Italia ya se vendía el papel coloreado, azules, grises, amarillos, marfil y gamuza, y de diferentes granulados para usos en técnicas diversas. El papel blanco liso y de granulado fino se prefiere para los apuntes y para y los dibujos de pluma y pincel, el papel coloreado o no, de grano grueso, se presta más al dibujo a lápiz, carboncillo y pastel.

Con el empleo de éste nuevo soporte se experimentaron y encontraron pronto los útiles y métodos más adecuados para desarrollar plenamente todas las posibilidades. Así, al inicio del siglo XVI ya estaban perfectamente señaladas y codificadas todas las técnicas empleadas hasta el siglo XIX.

Por ello en la época barroca los dibujos se ejecutaban generalmente sobre soportes planos de materiales celulósicos ligeros, como papeles, cartulinas,

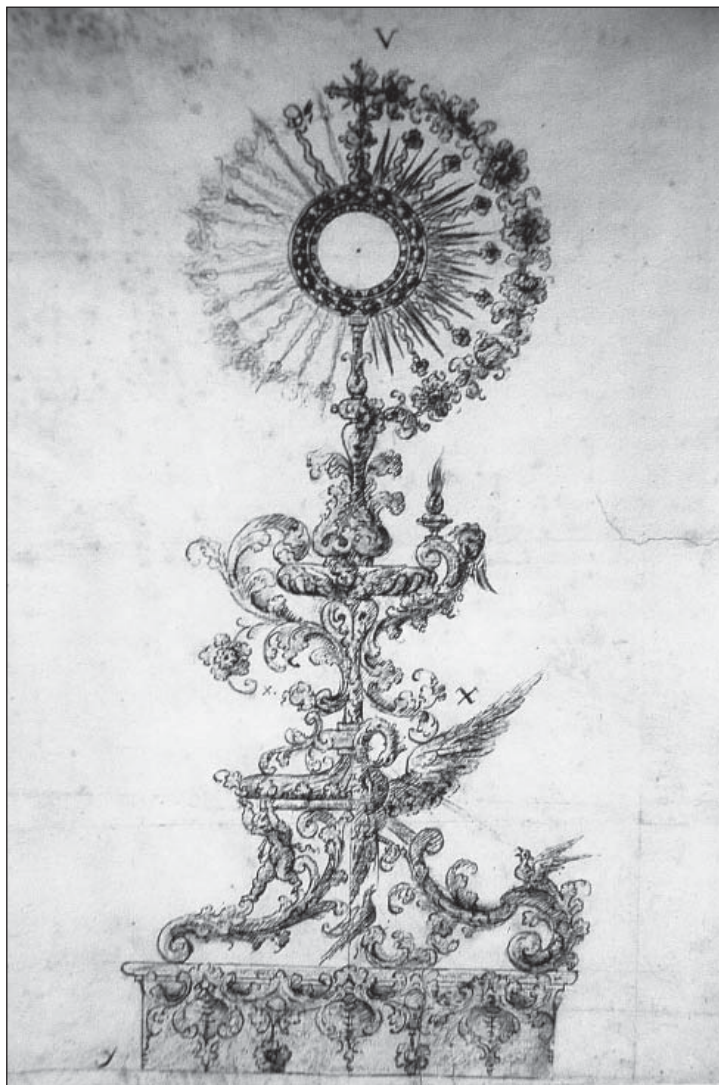


Lámina 4. *Dibujo de Custodia, Catedral de Orihuela. 1725.*

cartones, es decir de fácil degradación e importante oxidación en contacto con la luz, de ello derivan los importantes problemas de conservación y duración en el tiempo.

Los instrumentos con los que se dibujaba fueron múltiples, tan sólo se resumirán los más importantes:

- Punta de plata, da un acabado delicado y brillante, un poco esfumado.
- Punta de plomo, proporciona un trazo negro que vira a marrón con el tiempo, por la oxidación, pero se puede borrar.
- Pluma, primero se emplearon de caña y luego de ave, como de oca, pavo, cuervo, cisne, su trazo nítido y suavemente modulable hizo que su uso llegase hasta el siglo XIX, que fue reemplazada por el lápiz.

La pluma requiere distintos tipos de tinta, como la tinta china, a base de negro humo y aceite. La tinta de ácido tánico, de color marrón, con goma arábica y vitriolo, es corrosiva para el papel. Otras tintas de diversos colores se utilizaban más raramente sobre papeles preparados. El bistre es un preparado de hollín en suspensión acuosa a diversas concentraciones, según la intensidad deseada. La sepia, obtenida de la tinta de dicho animal, se empleaba diluida en agua a diversas concentraciones con goma arábica. Las dos últimas son casi acuarelas, se utilizaban más para dar sombras en el dibujo que para delimitar el contorno.

- El pincel de pelo animal también se ha empleado en el dibujo, utilizándose con tintas puras o diluidas en agua, acuarelas y especialmente útil para la aguadas. También para dar sombras y luces a las líneas trazadas con puntas metálicas, plumas o lápiz.
- El carboncillo que se consigue por combustión lenta de ramas de madera, siempre ha sido muy adecuado para apuntes y esbozos, para delimitar su inestabilidad se solía engrasar con aceite y así se hacía mas permanente.
- La sanguina, es un lápiz o barra roja de arcilla ferruginosa, usada desde el siglo XV, bien sola o con lápiz negro.
- El yeso blanco, conocido de antiguo ha sido muy empleado desde el siglo XVII hasta ahora para dar luces a los dibujos, se empleó sólo o con tizas de colores, lápiz negro y papel preparado.
- La mina de plomo o el grafito inglés era conocido desde el XVII, pero era demasiado friable, hasta que Conté en 1790 formó una masa de polvo de grafito y arcilla, tras la diferente cocción y variada proporción, se conseguía variar su dureza. El lápiz Conté fue el más empleado en el siglo XIX, utilizándose junto a las demás técnicas y las nuevas que iban surgiendo.

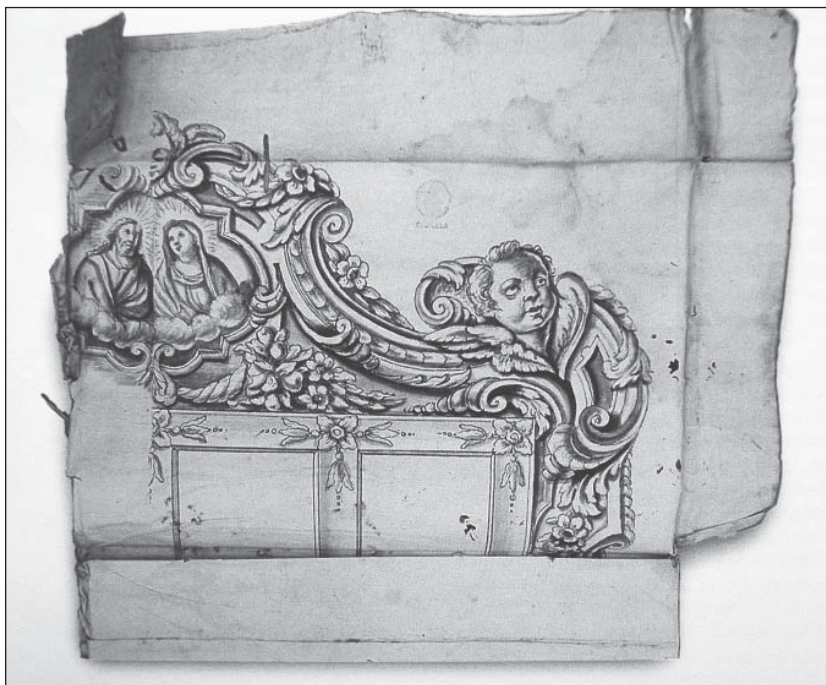


Lámina 5. Dibujo para dos Atriles. Catedral de Orihuela. 1742.

Respecto a los tipos de técnica para el dibujo de piezas de orfebrería existen el dibujo lineal a plumilla, que se utiliza solo o mezclado con otras técnicas, como acuarela, aguada, sombreado, etc.

Otro de los procedimientos más habituales para realizar trazas y dibujos es la aguada, que es una técnica también conocida como lavado. Tal es el caso de los dibujos para atriles de la lámina 5 cuyas características se definen en el comentario de los dibujos. Es un método de trabajo en húmedo, que consiste en sombrear y dar color a un dibujo, a través de tintas lisas o bien fundidas.

Las aguadas o lavados se han empleado en los dibujos de trazas y diseños arquitectónicos, aunque también, más recientemente, en los más lineales de tipo industrial, y sirven para dar una apariencia volumétrica tras el primer encaje lineal. En la tradición académica, las fachadas arquitectónicas se solían dibujar con la técnica de la aguada o del lavado difundida en muchos tratados. Como ejemplo de ello tenemos que un modesto tratado de procedimientos de dibujo explica así dicha técnica:

“Para formar sombras, es preciso igualmente humedecer el papel y aplicar el color enseguida, pues si no se tomase ésta precaución, al secarse formaría mancha: se ha de emplear un poco húmedo y oscuro. Para obtener sombras vigorosas, es necesario retocar varias veces: si se hace casi inmediatamente no se necesita mojar de nuevo; esto sólo se hace en el caso de pasar algunas horas sin trabajar. Cuando la tinta no es bastante oscura, se prepara de nuevo y reforma las sombras. Es esencial reservar las luces, pues en el papel de arroz se quita el color con mucha dificultad. Sin embargo, si fuera preciso, deberá hacerse del modo siguiente: se moja con un pincel y agua sumamente limpia la parte que quiere quitarse el color y se enjuaga con un pañuelo; esta operación se repite varias veces: de igual manera se quitan las manchas del papel” ⁹.

Como conclusión conviene destacar la importancia del dibujo en todas las manifestaciones artísticas, en las artes suntuarias (denominadas injustamente menores durante décadas) y especialmente en la orfebrería, donde cualquier objeto a realizar debe estar siempre claramente definido en su génesis inicial con el análisis de su forma mediante el dibujo en plano, para poder llegar a su concreción definitiva en volumen. De esta manera el conocimiento de las técnicas y materiales necesarios para el dibujo deben y sobre todo han debido formar parte fundamental y básica en la formación de los orfebres tradicionales.

9 GOUPIL y RENAULD, *ABC del artista*, Barcelona, Salvador Manero, s.a.

No hay duda que con el avance de las nuevas tecnologías los sistemas de representación han variado y se han modernizado; gracias a la infografía, el dibujo por ordenador mediante tablero gráfico o lápiz electrónico, permiten experimentar y desarrollar imágenes digitalizadas muy adecuadas a un uso de transferencia industrial. Pero conviene no olvidar que la concepción inicial parte de una misma base de analítica y estructuración bidimensional, donde tan sólo van cambiando las herramientas a utilizar en la concepción previa del objeto, y su correcta resolución final tridimensional será el fruto de un adecuado proceso anterior.

Comentario a los dibujos de las láminas 1-5

La lám. 1 representa la traza original de la custodia y varal de la Catedral de Zamora, en un dibujo fechado en 1745, que se pudo contemplar junto a la Custodia en plata y plata sobredorada en la exposición “Remembranza” dentro de Las Edades del Hombre, Zamora, 2001. En el catálogo de esa exposición se estudian ambas piezas, la traza dibujada del tramo central de la custodia y la Custodia, pp. 661-663. Técnica del dibujo: aguada, sepia, sobre papel con marca al agua: figura de caballo con el texto “Casabant”. “Fleming” (en el documento) Rubricado. Dimensiones: 30,5 x 40,5 cm. Zamora. Archivo Catedralicio. Sig./Mapas, Planos y Dibujos, 1/13. Estudiada por Pedro García Álvarez.

La lám. 2 representa el dibujo para el marco del Evangelio de San Juan. Anónimo. 1742, que se puede contemplar en la exposición “La Luz de las Imágenes” de Orihuela y está recogida y estudiada en el catálogo correspondiente, por M^a Cruz López Martínez, pp. 474-475. Técnica de realización: tinta sobre papel. Dimensiones: 35,5 x 24,5 cm. Libro de la Fábrica de la Santa Iglesia Catedral de Orihuela, 1741-1742. Signatura D.1867, n^o 70. Archivo Municipal de Orihuela.

La lám. 3 representa los Dibujos 1^o y 2^o para la Custodia del Corpus, en dibujos fechados en 1717– 1718, realizados por el platero toledano Juan Antonio Domínguez, que se pueden contemplar en la actualidad, (junio de 2003), en la exposición “La Luz de las Imágenes” de Orihuela (marzo-diciembre 2003), donde los dibujos se encuentran expuestos y estudiados en el Catálogo por Javier Sánchez Portas, pp. 442-445.

- 1º – Técnica tinta sobre papel. Dimensiones: 70 x 30 cm. Archivo de la Catedral de Orihuela.
- 2º – Técnica acuarela y tinta sobre papel pegado a tela. Dimensiones: 70 x 30 cm. Museo Diocesano de Arte Sacro. Orihuela.

La lám. 4 Dibujo de Custodia. Anónimo, 1725. Se puede contemplar en la exposición “La Luz de las Imágenes” de Orihuela, está estudiado en el Catálogo por Isabel Gómez de Rueda y allí apunta que pudo ser la traza presentada a concurso para la Custodia del Corpus de dicha Catedral, con dos propuestas de realización desde el eje central. Cat. pp. 446-447. Técnica: lápiz, tinta y aguada. Dimensiones: 35,5x25 cm. Santa Iglesia Catedral. Orihuela.

La lám. 5 Dibujo para dos atriles. Anónimo, 1742. Exhibidas igualmente en la exposición “La Luz de las Imágenes” de Orihuela, está estudiado en el Catálogo por M^a Cruz López Martínez. Técnica de realización: tinta sobre papel. Dimensiones: 50 x 41,5 cm. Libro de la Fábrica de la Santa Iglesia Catedral de Orihuela, 1741-1742. Signatura D.1867. nº 70. Archivo Municipal de Orihuela.

UNA APROXIMACIÓN AL ARTE DE LA PLATERÍA EN OSUNA

ANTONIO J. SANTOS MÁRQUEZ

Universidad de Sevilla

A la hora de abordar el estudio del arte de la platería ursaonense, hay que tener en cuenta que se trata de un tema totalmente inédito hasta el momento. A pesar de los diferentes trabajos que sobre la platería en Osuna se han realizado¹, nunca se estimó la potencialidad de esta villa ducal como un posible centro de platería al igual que sucediera con otras localidades de la provincia sevillana, constatadas en diferentes estudios publicados². Por esa razón, en estas líneas trataremos de aproximarnos a la producción de los plateros ursaonenses, gracias a las diferentes noticias documentales y a los reflejos materiales que han llegado a nosotros, sin que con ello cerremos este campo de estudio que en estos momentos iniciamos.

Cuando nos propusimos indagar sobre una posible actividad y producción orfebre ursaonense, no dudamos de su existencia ante la importancia

1 El tema de la orfebrería en Osuna ha sido abordada en diferentes estudios realizados por la Dra. D^a. María Jesús Sanz, aunque en ellos no se aprecia la producción autóctona. SANZ, M. J.: *Catálogo de Orfebrería de la Colegiata de Osuna*. Sevilla, 1979; “La orfebrería en el Monasterio de la Encarnación de Osuna”. *Archivo Hispalense*, n^o. 190, Sevilla, 1980, págs. 105-116.

2 En la actualidad se han estudiado con profundidad los centros de producción de Carmona y Écija. MEJÍAS, M. J.: *Orfebrería Religiosa en Carmona. Siglos XV-XIX*. Carmona (Sevilla), 2001. GARCÍA LEÓN, G.: *El arte de la platería en Écija. Siglos XV-XIX*. Sevilla, 2001.

histórica de la propia población a lo largo de la Edad Moderna, sobre todo desde su encumbramiento como cabeza del estado ducal de los Téllez Girón. Conocido es el desarrollo arquitectónico, escultórico y pictórico local durante los siglos XVII y XVIII, por lo que no era muy descabellado pensar en una platería establecida que tuviera cierta identidad.

La platería ursaonense parece que no tuvo una personalidad propia hasta el siglo XVII. Durante esta centuria se tienen numerosas noticias documentales de cierta producción en torno a varios obradores establecidos en la villa, los cuales no trabajaran sólo en la capital del ducado, sino también para las diferentes villas y lugares cercanos, sobre todo para aquellos vinculados con la casa ducal. Sin embargo, no podemos considerar aún esta actividad como autónoma de la capital, sino que como ya expusiera M^a Jesús Sanz en su estudio del gremio de plateros sevillano, durante el siglo XVI y XVII el gremio capitalino tuvo un férreo control sobre todos los pueblos y ciudades pertenecientes al Antiguo Reino de Sevilla, siendo a partir del siglo XVIII cuando se produzca una descentralización y organización de corporaciones con autogobierno e independencia, algo que sucedió también en Osuna³. Está claro que entre los factores influyentes para la independencia de la platería ursaonense, jugó un papel esencial la distancia geográfica con Sevilla, además del referido esplendor económico y social que vivió Osuna en estos momentos. A pesar de ello, asimismo hay que tener en cuenta que este centro de producción no rebasó los límites de lo secundario, tanto por lo efímero de su existencia gremial como por la discreta producción de unos plateros que nunca fueron muy numerosos como veremos seguidamente⁴.

No son pocas las referencias escritas que hemos localizado sobre los orfebres que trabajaron durante el seiscientos en Osuna. Desgraciadamente, estas noticias son puntuales y pocas encuentran un reflejo material, aunque nos delatan el creciente desarrollo de este arte en la villa ducal. Los primeros plateros que hemos documentado hasta el momento estantes en Osuna,

3 SANZ, M. J.: *El gremio de plateros sevillano. 1344-1867*, Sevilla, 1991, págs. 10-11. De hecho, si exceptuamos quizás el caso de Écija, que ya desde el siglo XVI contó con una cierta autonomía gremial, localidades tan importantes como Carmona, Utrera o Marchena, si nos atenemos sólo a la provincia de Sevilla, o también Jerez de la Frontera y Sanlúcar de Barrameda en la provincia de Cádiz, no tuvieron un gremio propio hasta el siglo XVIII

4 Algo parecido sucedió con la platería carmonense, aunque en este caso su debilidad fue debida a la cercanía con Sevilla, algo que en el caso de Osuna quizás se debiera a la presión ejercida en el mercado local por la cercana platería ecijana. MEJÍAS, M. J.: *Orfebrería Religiosa...*, ob. cit., pág. 28.

datan de los primeros años de este siglo. Concretamente nos referimos a Bartolomé de Arroyo y a Luis Toledano, quienes entre 1604 y 1613 ejecutaron varios aderezos para la parroquia de la Puebla de Cazalla⁵.

Estos datos referentes a plateros ursaonenses activos durante el primer cuarto de la centuria no nos parecen extraños, si tenemos en cuenta el censo de población de Osuna realizado en 1640, en el que se registran ocho plateros y tres joyeros, los cuales, sin lugar a dudas, conformarán el germen del desarrollo de la platería ursaonense posterior⁶.

Este número de orfebres se mantiene durante la segunda mitad del siglo XVII, aunque las fuentes documentales consultadas hasta el momento no arrojan muchas noticias al respecto. Conocemos los aderezos realizados para la Colegial de Osuna del platero Fernando de las Cuevas en 1668⁷. También estará a cargo de varios encargos para este mismo templo mayor el ursaonense Julio Tomás, quién realiza en 1673 una lámpara para el altar mayor, dos atriles y otros tantos incensarios, y en 1678 una pareja de portapaces, todo ello desgraciadamente desaparecido⁸. El platero ursaonense más destacado de este período fue José Antonio de Loarte, del que conocemos un mayor número de noticias biográficas y también el resultado material de su trabajo. Nacido en Osuna hacia mediados de la centuria, parece que su formación se desarrolló en Morón de la Frontera, localidad que abandonaría en 1676 para volver a Osuna donde contrajo matrimonio con María Martín de Quirós. De esta primera estancia en Osuna, tenemos constancia del trabajo que realiza para la iglesia colegial en 1678, en concreto un relicario para el Jueves Santo⁹. Sin embargo, pronto se traslada a Sevilla e ingresa como oficial de platero en el taller de Juan de Segura, realizando su examen de maestría en 1686 y seguidamente se establece como autónomo en la collación de Santa María hasta finales de siglo¹⁰. A partir de este momento, su actividad se va a cen-

5 ARCHIVO PARROQUIAL DE LA PUEBLA DE CAZALLA (A. P. P. C.) Libro de Fábrica 1603-1610. Cuentas de 1604, fol. 160. Libro de Fábrica 1610-1614. Cuentas de 1610, fol. 228, Cuentas de 1613, fol. 280.

6 Los plateros son: Francisco Rodríguez, Miguel Rodríguez, Juan Martín de la Oliva, Alonso Pérez de la Cueva, Francisco Martín, Juan Martín de Morales, Miguel Collado y Bartolomé de Aguilar. Los plateros de oro de Osuna que aparecen recogidos en este censo son Alvaro Rodríguez, Domingo Ramos y Antonio Fernández. ARCHIVO GENERAL DE INDIAS. Contratación 101-A.

7 RODRÍGUEZ BUZÓN CALLE, M.: *La Colegiata de Osuna*. Sevilla, 1982, pág. 83.

8 Ibidem., pág. 83.

9 Ibidem.

10 SANCHO CORBACHO, A.: *La orfebrería sevillana de los siglos XIII al XVIII*, Sevilla, 1970, pieza nº. 54.

trar en Marchena, donde abre tienda propia y realiza diferentes obras para varios templos e instituciones religiosas de la localidad, de los cuales algunos aún se conservan. El primer trabajo le llega en 1699 cuando la Hermandad de la Soledad le encargó el relicario de plata que aún guarda esta cofradía, una interesante obra en la que se advierte que estamos ante un maestro aún inmerso en las formas manieristas aunque seducido por la ornamentación barroca. En efecto, esta pieza adquiere el formato de viril manierista, con una caja moldurada rodeada de pequeños rayos alternantes y cerrado por una tapadera donde se representa a la titular. Más llamativa es la solución que da a la base y al vástago que lo soporta, la primera con acantos y flores repujadas y el segundo con un original formato cilíndrico, cubierto por cadenetes de hojas, al que se unen arcaizantes asitas laterales¹¹. Igualmente, en 1700 realiza unas varas nuevas para los ciriales manieristas de la parroquia de San Juan Bautista, las cuales son de formato sencillo con una decoración floral incisa y en las que dejó su punzón de autoría, JOSEF, la primera marca que encontramos perteneciente a un platero de Osuna. Este mismo año, también concierta con la cofradía anterior una urna para el Cristo Yacente, actualmente desaparecido¹². Tras este período en Marchena, parece que hacia 1710 vuelve a Osuna, realizando en esta localidad unos ciriales en 1714 para la iglesia mayor de El Aharal, momento a partir del cual se desconocen más datos sobre su vida¹³. Desgraciadamente, tan sólo nos resta su obra realizada en Marchena, por lo que, desde la óptica en la que estamos tratando el tema, no se podrían considerar como propiamente ursaonense.

Probablemente los plateros Manuel de Heredia y Pedro García estuvieron activos durante este mismo periodo cronológico, según se desprende de los trabajos que realizan para la Colegiata de Osuna en 1695¹⁴.

No obstante, como mencionamos al iniciar este estudio, no será hasta finales del siglo XVII cuando se produzca el despegue definitivo de la platería ursaonenses. El establecimiento permanente de profesionales, como hemos podido comprobar, así como la situación económica y social de la localidad, propiciaron la organización legal de estos plateros, algo inédito entre los

11 RAMOS SUÁREZ, M.A.: "El platero José Antonio de Loarte. Aproximación a su vida y obra en Marchena". *Apuntes* 2, nº. 3, Osuna (Sevilla), 1995, pág. 106-128.

12 Ibidem.

13 SANCHO CORBACHO, A.: op. cit., pieza nº. 54.

14 RODRÍGUEZ BUZÓN CALLE, M.: *La colegiata...* ob.cit., pág. 83.

demás oficios artesanales de la villa, de los que se desconoce cualquier tipo de agrupación similar. El proceso parece iniciarse a mediados del año de 1699, momento en el que los plateros solicitan del cabildo municipal la aprobación de unas ordenanzas que regulasen el arte de la platería en la localidad¹⁵. De hecho, el 3 de septiembre de dicho año, tras haber examinado el cabildo dichas ordenanzas, se decide que sean observadas por todos los maestros establecidos en Osuna y en su jurisdicción, constatándose definitivamente con ello la total autonomía gremial con la capital del Reino¹⁶. Desgraciadamente, la pérdida de la documentación gremial en el Archivo Municipal, limita nuestros conocimientos sobre estos estatutos y otros aspectos de la organización interna de esta profesión, aunque a través de las diferentes comparecencias y peticiones del gremio en varios cabildos municipales de esta época se pueden extraer datos esclarecedores a este respecto. Así, podemos hacernos una idea del contenido de las ordenanzas, ya que según la propia declaración de los orfebres en la defensa de las mismas, estas eran las que un año antes habían sido aprobadas en Sevilla, las cuales fueron adaptadas a las particularidades internas de la propia institución¹⁷. Igualmente, de esta misma sesión podemos conocer los cargos directivos, que eran dos veedores o examinadores encargados de representar al gremio y de admitir a los oficiales que aspiraran a pertenecer a dicho organismo, los cuales eran recogidos en un libro de exámenes custodiado por estos mismos examinadores¹⁸. Además contaban con una serie de privilegios que fueron observados por el ayuntamiento, como la abstención de ocupar cargos públicos y de algunas cargas e impuestos reales y concejiles. Revisadas gran parte de las actas capitulares del siglo XVIII, parece que la figura del fiel contraste no se llegó a institucionalizar, al menos hasta finales de esta centuria, momento en el que como veremos el ayuntamiento adjudicará al platero Pablo Díaz la vigilancia de la legalidad del oficio. Por ello, el marcaje utilizado se redujo al punzón nominativo de autoría,

15 ARCHIVO MUNICIPAL DE OSUNA (A. M. O.): Actas Capitulares. 1698-1699. Sig. 32. Acta del 22 de Agosto de 1698, fol. 91 vto.

16 A. M. O.: Actas Capitulares. 1698-1699. Sig. 32, fol. 100 y vto.

17 Ibidem.

18 El conocimiento de su existencia aparece recogido en el acta del 5 de Agosto de 1702 en el que el gremio pide se le guarden una serie de privilegios, para lo cual el cabildo demanda que se presenten los exámenes de aprobación de todos los maestros, para que a partir de este momento quedase constancia de los profesionales que lo componían. A. M. O. Actas Capitulares 1700-1702. Sig. 33, folg. 7-9 vto.

sin que se tengan referencias escritas ni materiales de la posible utilización de un punzón alusivo a la villa ducal. Finalmente, creemos que pudo estar relacionado con esta organización gremial la imagen y retablo dedicado a San Eligio que se puede aún admirar en la antigua iglesia conventual de Santo Domingo de Osuna. No tenemos constancia documental de la erección de una hermandad eclesiástica entre los componentes del gremio con dicha advocación, aunque su aparición entre todo un repertorio iconográfico de santos dominicos y su adecuación estilística con la cronología de mayor auge de esta corporación, hacen pensar que fuesen los propios componentes del gremio los que costearan este altar para venerar a su patrón¹⁹.

Los promotores conocidos del gremio serán Lucas Domínguez y Salvador Hormigo, los cuales ocuparon en los primeros momentos los referidos cargos de veedores y examinadores. Del primero conocemos que tras aprender el oficio con José Antonio de Loarte²⁰, realizó su examen de maestría en Sevilla el 17 de febrero de 1698, siendo aprobado con la realización de un cáliz de plata²¹. Desconocemos datos profesionales sobre el mismo, exceptuando su actividad en el gremio, siendo la última noticia que hemos encontrado su testimonio dado en 1711 en la aprobación de los tanteos de la renta de los Reales Servicios de Millones, que en esos momentos se llevaba a cabo en la localidad²². Más datos poseemos de su compañero Salvador Hormigo, el cual también recibiría la aprobación en el gremio sevillano el 20 de febrero del mismo año, pero en este caso tras la realización de un salero de plata²³. En esta ocasión si tenemos varias referencias sobre su actividad profesional, además de las consabidas relaciones con el gremio. En diciembre de ese mismo año, se anota en el libro de visitas de la parroquia de El Saucejo, por entonces aldea de la villa ducal, el pago de 23 reales y medio por la ejecución de unas crismas, además de diez reales por el dorado de unas campanillas²⁴.

19 Tanto la imagen como el retablo se han venido fechando en el primer tercio del siglo XVIII. V. V. A. A. *Inventario artístico de Sevilla y su provincia*. Sevilla, 1981, pág.455; V. V. A. A.: *El Retablo Barroco Sevillano*, Sevilla, 2001, pág. 479.

20 SANZ, M. J: *La orfebrería sevillana del Barroco*, Sevilla, 1976, t. II, pág. 26.

21 ARCHIVO GENERAL DEL ARZOBISPADO DE SEVILLA (A. G. A. S.). Sección III, Serie Hermandades. Leg. 2-A, Primer libro de Exámenes de Plateros de Sevilla, fol. 93 vto.-94.

22 ARCHIVO MUNICIPAL DE OSUNA. Actas del Cabildo. Sig. 36. 1709-1710. Acta del 28 de Octubre de 1711, sin foliar.

23 A. G. A. S. Sección III. Serie Hermandades. Leg. 2-A. Primer libro de Exámenes de Plateros de Sevilla, fol. 94 vto.

24 ARCHIVO PARROQUIAL DE EL SAUCEJO (A. P. S.). Primer libro de Visitas. Visita de 1699, fol. 22.



Lámina 1. *Naveta. Salvador Hormigo. 1709. Parroquia de El Saucejo.*

Años más tarde, en 1709, le encarga el mismo templo la hechura de la naveta que se guarda en su sacristía y por la que percibió 156 reales (lám. 1)²⁵. La pieza es bastante sencilla, sin desvincularse en demasía del clásico modelo que se había prodigado durante el seiscientos, es decir, la forma de nao con puente medianero sobre peana circular. Sin embargo, la ornamentación encaja perfectamente en el vocabulario barroco, sobre todo en la decoración vegetal que recubre el casco de la nave y en la original rueda de hojas con pirindola central que aparece en la parte fija de la cubierta superior.

Además de estos dos orfebres, otros tantos estuvieron activos durante la primera mitad del siglo. Posiblemente familiar del anterior sería Antonio Hormigo, del que tan sólo conocemos su testimonio prestado en una escritura de obligación realizada por José Antonio de Loarte en 1710²⁶. Un año después, y gracias al mandato de hechura de unos varaes para el palio del Santísimo Sacramento de la parroquia mayor de El Arahal, sabemos que estas

25 A. P. S.: Primer libro de Visitas. Visita de 1709, fol. 40.

26 ARCHIVO DE PROTOCOLOS NOTARIALES DE OSUNA. Leg. 558. fols. 333-334.

piezas se estaban realizando en Osuna por el platero José Duarte²⁷. Este trabajo parece corresponderse con los que actualmente sirven para este menester en este templo parroquial. Se trata de seis varas compuestas por ocho cañones separados por molduras, los cuales presentan una interesante decoración cincelada acorde con la estética barroca del momento, en la que predomina la hojarasca entrelazada junto a pequeñas florecillas (lám. 2).

Más datos poseemos sobre el orfebre Juan Nicolás Bravo, documentándolo por primera vez en la defensa de los referidos privilegios realizada por el gremio de plateros en 1701, los cuales fueron expuestos en el cabildo del 1 de Julio de 1717 para rechazar el nombramiento como alcalde de la cárcel que se le había adjudicado²⁸. A este platero lo volvemos a encontrar en 1766 realizando una corona, cetro y otros adornos para la Virgen del manifestador del altar mayor de la Colegiata de Osuna, obras actualmente desaparecidas²⁹. A pesar de ello, al igual que sucederá con otros plateros que trataremos a continuación, este maestro tuvo la precaución de marcar sus obras con su nombre y apellido, JVAN BRABo, algo que nos permite conocer dos obras que realizara posiblemente en torno a 1760 para el Monasterio de la Encarnación de Osuna³⁰. La más interesante es una cruz de altar (lám. 3) donde nos muestra el formato típico de cruz de brazos rectos sobre peana circular derivada de los presupuestos barrocos, aunque en su ornamentación se deja seducir por la rocalla. De hecho, en la peana se recoge la típica estructuración de cartelas de rocalla con temas eucarísticos y de la orden mercedaria, y la superficie de la cruz es recorrida por una cadeneta de ces aveneradas. Sin embargo, la propia transición estética de la pieza se advierte en la inclusión de los acantos estilizados que cubren el nudo ovoide donde se asienta la cruz y en las hojas de los ángulos del crucero y en los extremos menores, además de la carnosa flor que cubre el crucero coronando la efigie sobredorada del crucificado. Más sencilla es la otra pieza, una media luna de una imagen mariana de dicho monasterio, en la cual desapare-

27 A. G. A. S.: Sección III, Serie Visitas. Leg. 1351, Visita del 2 de Octubre de 1711 a El Arahál. Sin foliar.

28 A. M. O.: Actas Capitulares. Sig. 40. 1717-1720. Actas del Cabildo de 1 y 3 de Julio de 1717. Sin foliar.

29 RODRÍGUEZ BUZÓN, M.: *La colegiata..* ob.cit., pág. 84

30 Este punzón fue recogido en el trabajo que sobre la orfebrería de este convento realizara María Jesús Sanz, por lo que vemos innecesario recogerlo en este trabajo. SANZ, M. J.: "La Orfebrería en el Monasterio de la Encarnación de Osuna", ob. cit., pág. 109, fig. 4.



Lámina 2. *Varal. José Duarte. 1711.*
Parroquia de Sta. M^a Magdalena de El Arahá.

ce todo recuerdo barroco para introducirse plenamente en la rocalla como se puede apreciar en el emblema mariano que centra la composición³¹.

31 Ibidem, pág. 109



Lámina 3. Cruz de Altar. Juan Nicolás Bravo. Hacia 1760.
Monasterio de Ntra. Sra. de la Encarnación de Osuna.

Posiblemente durante el segundo cuarto de este siglo también estuvo activo el platero José de Escala, el cual lo encontramos en 1752 realizando algunos aderezos en la iglesia colegial³².

Tras rebasar los años centrales de la centuria, la actividad tanto gremial como profesional decae, ya que son pocas las noticias de plateros activos en Osuna durante la segunda mitad del siglo XVIII. De hecho, en el interrogatorio preparativo del Catastro de Ensenada conservado en el archivo municipal, fechado en 1760, encontramos activos en Osuna tan sólo cuatro plateros y dos oficiales³³. Parece sintomático el hecho de que uno de los plateros que aparece recogido en este catastro, José de Escobar, se examinase fuera de esta localidad, en Córdoba el 31 de agosto de 1737³⁴, algo que delataría la debilidad del gremio, e incluso la propia decadencia posterior en la que la actividad durante el último cuarto de la centuria se reduce a la obra de los plateros José Rodríguez y Pablo Díaz.

Desgraciadamente, de José Rodríguez, tan sólo conocemos un dato biográfico fechado en 1783. Se trata de su participación en la tasación de una lámpara de la colegial junto al fiel contraste de Écija Eulogio Muñoz y al platero de esta misma localidad Gabriel Hernández Colmenares³⁵. Ello no es impedimento para interpretar como suya la marca RODrgs que encontramos en varias piezas conservadas en Osuna y su comarca³⁶. De hecho, la ausencia de marca ciudadana y de contrastía, parece darnos la razón. Por ello, creemos conveniente adjudicar a este platero los aderezos de plata de la imagen de San Miguel Niño conservado en el Monasterio de la Encarnación de Osuna, así como un ostensorio que se guarda en la parroquia de Nuestra Señora del Rosario de El Rubio, antigua aldea de Osuna, ambas piezas de estilo Rococó y fechables en la década de 1780. En los primeros, un conjun-

32 RODRÍGUEZ BUZÓN CALLE, M.: *La colegiata...* ob.cit, pág. 84.

33 En este interrogatorio se registran Alonso de Cáceres, Jacinto de Morales, Juan Bravo y Vicente Bravo, además del que hemos hecho referencia José Escobar. Además se aparece también Sebastiana de Cáceres, que aparece como viuda de platero y cuyo taller es sustentado por sus dos hijos que son oficiales de platería. A. M. O.: Padrón de 1760, fol. 85 y vto.

34 ORTIZ JUÁREZ, D.: “El Libro de actas de visita de la congregación de San Eloy” en B. R. A. C., nº. XCIII, Córdoba, 1973, pág. 91.

35 A. G. A. S.: Sección III. Expedientes de Clase 2ª. Leg. 1496. “Autos del cabildo contra el mayordomo de fábrica sobre los granos, lámpara y órgano de la iglesia colegial de Osuna”, fols. 198 y vto.

36 Este punzón también fue incluido en SANZ, M. J.: “La Orfebrería del Monasterio de la Encarnación de Osuna”, ob. cit., pág. 108-109, fig. 6.



Lámina 4. *Custodia*. José Rodríguez. 1780. Parroquia de El Rubio.

to compuesto por casco, escudo, balanza y espada, se demuestra que es un artífice refinado y delicado en su trabajo, donde utiliza sabiamente la rocalla en una composición reducida y complicada, como se puede apreciar en el escudo, donde además aparecen las letras DOSQC, posiblemente alusivas al

donante³⁷. En el ostensorio (lám. 4), sin salir del clásico esquema reiteradamente emulado durante este periodo, sabe perfectamente conjugar y diluir su elegante formato con la desordenada rocalla, en cuya base circular añade las características escenas eucarísticas del momento. Algo más arcaizante se muestra en el viril, donde la adopción de una ráfaga compuesta por rayos rectos coronados por estrellas alternando con otros flameados, nos recuerda diseños del Barroco.

. Del último de los plateros ursaonenses del que hasta el momento tenemos constancia documental, el aludido Pablo Díaz, conocemos un repertorio más extenso de obras, además de un interesante dibujo realizado por este mismo orfebre en los inicios de la centuria decimonónica. Sabemos que ya estaba activo en Osuna hacia 1750, ya que elabora un corazón con siete puñales para la Hermandad Servita de la Puebla de Cazalla que aún se conserva aunque muy deteriorado, y donde mantiene el esquema habitual del Rococó, con dagas de empuñaduras helicoidales que se insertan simétricamente en un corazón llameante³⁸. No volvemos a encontrar a este platero en documento escrito hasta 1802, año en el que aparece inmerso en los autos abiertos entre la fábrica de la colegial y el visitador del arzobispado por la licencia de hechura de una pareja de cetros y otra de ciriales³⁹. Durante el desarrollo del mismo, aparece la declaración de este platero como autor de estas obras, el cual además, y como mencionamos con anterioridad, se presenta como la persona nombrada por el ayuntamiento ursaonense “*para reconoximiento, apresios y demas del Arte de la Platería*”. A pesar de no conservarse estas piezas en el tesoro del templo, dentro de estos mismos autos se inserta el diseño realizado por Pablo Díaz, el cual es muy interesante no sólo por lo extraño y difícil que es el conservar estos dibujos de platería, sino también para comprender la propia dimensión estética de su obra y poder atribuir con total certeza otras obras que presentan el punzón DIAZ, que con casi total seguridad lo adjudicamos a su obrador. Los diseños, que están fechados el 18 de diciembre de 1801 (lám. 5), muestran un trabajo sencillo, sin grandes alardes decorativos y más acorde con el carácter funcional

37 Esta obra aparece recogida en el trabajo dedicado a este templo. SANZ, M. J.: “La orfebrería...”, ob. cit., pág. 108-109, fig. 5, 6.

38 V. V. A. A. : *Santo Entierro Magno*. La Puebla de Cazalla (Sevilla), 2002, pág. 143.

39 A: G. A. S.: Sección III. Expedientes de Clase 2ª. Leg. 1496. “Autos por la fábrica sobre que se conceda licencia para construcción de siriales y cetros de plata”, fol. 8.

que muestra el resto de las piezas con dicho punzón y que encontramos repartido en varios templos de esta localidad y de las colindantes. En concreto se trata de dos copones, un cáliz, unas vinajeras y una corona donde prevalece el sentido utilitario y el perfil estético propio de la transición de estilos que se produce entre el último cuarto del siglo XVIII y los primeros años del siglo XIX. En el caso de los dos copones, conservados en la parroquia de Consolación de Osuna y en la de El Saucejo, y del cáliz de la parroquia de la Victoria de Osuna, se repite el mismo modelo estructural, de superficies limpias de ornato, con peana circular y de perfil ondulado, astil reducido a un nudo en forma de jarrón abierto y cuello bulboso, y copa semiesférica, que en el caso de los copones se cubren de tapadera escalonada y rematada por cruz, y en el cáliz el labio se abre hacia el exterior. Más elaboradas son las vinajeras y la corona del Monasterio de la Encarnación, las cuales se pueden incluir dentro de un claro Neoclasicismo. La aparición en las primeras de bordes recorridos por perlas es un claro síntoma de su adecuación a este estilo decimonónico, al igual que en la corona, que a pesar de ciertos resabios de rocalla, la adopción en el canasto y en los imperios de espejos laureados, no dejan duda que estamos ante un platero de que se inicia en los delicados modos del rococó para evolucionar hacia los derroteros de la severidad neoclásica.

Con la obra de Pablo Díaz, concluimos este breve recorrido por el desarrollo del arte de la platería en Osuna en el que, a pesar de que aún queda mucha documentación por consultar y plata por estudiar, hemos intentado a grandes rasgos trazar las directrices principales que en tiempos futuros nos llevarán a ampliar en un estudio más profundo y detallado.

LA CUSTODIA DE ORO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA

MARÍA JESÚS SANZ

Universidad de Sevilla

Quizá sería más exacto titular este estudio como «La custodia de oro que tuvo la catedral de Sevilla», porque, aunque la pieza está bien documentada, y además conservamos imágenes de ella, sin embargo, ya no existe.

Pocas veces se halla tanta documentación sobre una obra como la que hay sobre esta custodia de torre, de oro, de la que además existen dos pinturas, que recogen la imagen de la custodia y las plantas de sus dos cuerpos y de la cúpula. Por otra parte la realización de la obra fue quizá la más larga de las conocidas entre las custodias de torre. La mayoría de las grandes custodias españolas tardaron años en ser terminadas, y además fueron reto-cadas, añadidas y restauradas a lo largo de su existencia, pero tuvieron un momento en que fueron terminadas y usadas, y nunca tardaron tanto tiempo, casi dos siglos, como ocurrió con el caso que nos ocupa. La custodia de oro hispalense se inició a comienzos del siglo XVII y se finalizó en la última década del XVIII, pero durante estos dos siglos nunca fue acabada y usada hasta la fecha final.

También resulta sorprendente la iniciación de la obra en 1608, ya que sólo veintiún años antes se había acabado la gran custodia de Juan de Arfe. Este hecho sólo es explicable por el afán de enriquecer a su templo que tuvo el cabildo catedralicio, y gran parte de los arzobispos de la ciudad de Sevilla,

que se caracterizaron por donar multitud de bienes al templo, especialmente en la época dorada de la ciudad, es decir, durante los siglos XVI, XVII y parte de XVIII. En las primeras fechas el oro y la plata venidos de América produjeron una inevitable riqueza en la ciudad, y naturalmente en sus más grandes organismos representativos, como los dos Cabildos, el eclesiástico y el secular.

Si analizamos los ingresos que tenía el cabildo eclesiástico en estos siglos, tanto procedentes de fincas, como de capellanías, donaciones, herencias, etc., quedaremos verdaderamente impresionados de su poder económico. Éste era tal que no sólo les permitía los gastos propios de sus funciones eclesiales, sino que también podían cuidar e incluso aumentar su patrimonio artístico. Recordemos que a fines del siglo XVII, cuando ya la ciudad no era la puerta de América, pues el puerto de Cádiz la había desplazado, en esas fechas se inicia el gran retablo de plata sin paralelo en toda España¹.

LA CUSTODIA DE 1608

Así pues en estas circunstancias no puede extrañarnos que el cabildo, apenas terminada la custodia de Arfe quiera hacer otra todavía más deslumbrante, una custodia de oro, de torre, algo que ninguna catedral española tenía.

La primera noticia de su existencia la tenemos en 27 de octubre de 1608, en que se firma el contrato con el platero de oro Lázaro Hernández Rincón en que se compromete a hacer una custodia de oro de 22 quilates que ha de tener las siguientes características:

- De planta circular con ocho columnas, las cuales llevarán un tercio (seguramente el inferior) con relieves calados y esmaltados en rojo y blanco y algunas piedras. El resto de las columnas (los tercios medio y alto), estriados y entorchados, el fondo de las estrías con hileras de perlas, y las aristas esmaltadas en blanco y rojo, y el resto según «lo pidiere la arquitectura».
- La custodia se armaría sobre un banco probablemente estrellado, ya que tendría cuatro ángulos grandes y cuatro pequeños, en los pequeños irían cuatro pebeteros, y de los grandes arrancarían cuatro arcos con cuatro buhardas, de manera soportaran la cúpula y conformaran una «grande arquitectura muy trasparente y clara».

1 Sanz, M.J.: *Juan Laureano de Pina*, Sevilla, 1981, págs. 35-49.

- El alma sería de cobre con tornillos de hierro para que no se rompiese ni cediese el oro.
- Seguiría el modelo que le habían dado, firmado por los diputados del cabildo y por él mismo. La cantidad de oro serían cien marcos, que le daría el cabildo, o el dinero para comprarlo. Cada marco se pagaría a cincuenta castellanos, y cada castellano de veintidos quilates a dieciseis reales.

El cabildo proporcionaría la carpintería y el herraje necesarios para la construcción de la custodia, así como el carpintero y el herrero que habrían de seguir las instrucciones del platero. Si no se le proporcionasen estos medios habrían de darle cuatrocientos reales para ello.

- Para empezar la custodia le darían veinticinco marcos de oro, y una vez labrados y pesados, y a gusto de las autoridades eclesiásticas o de sus diputados, le darían otros veinticinco, y así sucesivamente hasta que se terminara la obra.
- La hechura no se pagaría hasta que la obra estuviese acabada, aunque, si el cabildo lo creyese oportuno, podría irle pagando por ello, pero si no pudiese pagarle el platero terminaría la obra e incluso no cobraría la hechura.
- Para las piedras y perlas que se pondrían en la custodia el cabildo le daría seis mil ducados, que valen dos cuentos y doscientos cincuenta mil maravedis. Cinco mil ducados por la hechura y los otros mil por el valor de las piedras. La tasación de las piedras se haría por parte de dos expertos, uno puesto por el cabildo y otro por el platero, y la variación de su valor se aumentaría o disminuiría según la opinión de ambos.
- El autor apunta que si le quieren ir pagando oro y hechura a lo largo de la realización de la obra, ello sería bien recibido, pero que si le pagasen todo al final, oro y hechura, también lo aceptaría.
- El tiempo de realización sería de tres años.

El contrato finaliza con las condiciones habituales en los contratos de la época, especificando que, si la custodia no se entregara en el tiempo previsto, el cabildo podría quitarle el encargo y dárselo a otro platero. También se especifica que si la obra no estuviese hecha a gusto de los contratantes, el

platero se quedaría con ella y devolvería el dinero sin pedir pago por la hechura².

Sobre Lázaro Hernández Rincón tenemos escasas noticias. Sabemos que estaba casado con Catalina de Quiñones, hija de un mercader de vinos, que fue precisamente uno de sus fiadores en el contrato de la custodia. Sobre otros de sus trabajos apenas tenemos noticias pues solamente se conoce el pago de nueve mil doscientos cuarenta y nueve maravedis, que le hizo la catedral, por el oro las piedras y la hechura de una cruz de oro en 1605³.

Aunque él se titula «platero de la catedral», no aparece en la relación de éstos, que abarca desde 1497 a 1662, en las fechas en que estaba realizando la custodia⁴. Tampoco lo hallamos en ningún documento de finales del siglo XVI, ni de comienzos del XVII, en los que aparecen relaciones de los plateros que formaban el gremio sevillano, como por ejemplo en las votaciones de sus autoridades, peticiones al cabildo de la ciudad, etc.⁵ Únicamente sabemos que debió morir a finales de 1610, pues en 5 de enero de 1611 su viuda cobra noventa y seis mil trescientos cincuenta maravedis por el oro, cobre y hechura de lo que dejó hecho de la custodia⁶.

Parece evidente que el platero debía hallarse en pleno trabajo cuando murió pues en los dos años que habían pasado desde el contrato de la custodia el precio de lo que había hecho era bastante alto.

La obra debió quedar parada pues Espinosa de los Monteros, que escribe sobre la catedral en 1635 no la menciona, ni tampoco García de Loayssa en su inventario de bienes de la catedral, recogido por Gestoso⁷. Así pues las partes hechas de la custodia se guardaron en un arca hasta que se reemprendiese el trabajo. Casi sesenta años después encontramos un inventario catedralicio, de 24 de mayo de 1666, en que se describen las piezas de la custodia de oro que estaban hechas:

2 A.P.N.S, año 1608, oficio 19.

3 Gestoso, J.: *Ensayo de un Diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, tomo II, pág. 224.

4 Palomero, J.M.: «La platería de la catedral de Sevilla», *La catedral de Sevilla*, Sevilla, 1984, pág. 581.

5 Sanz, M.J.: *El gremio de plateros sevillano. 1344-1867*, Sevilla, 1991, págs. 226-228.

6 Gestoso, J.: *Ob. cit.*, pág. cit.

7 Gestoso, J.: *Sevilla Monumental y Artística*, tomo II, Sevilla, 1890, ed.facs. Sevilla, 1984, págs. 423-456.

«Custodia de oro

- Diecisiete piezas de la bolla y dos pedestales con sus clavazones, y dos cartelas con dos serafines y sus piedras asentadas. Pesó diez marcos y una onça.
- Siete piezas medias cañas con sus tornillos y cuarenta y ocho engastes de tornillos.
- Catorce rosillas esmaltadas, once cartelas de la bolla. Pesaron siete marcos, tres onças y cuatro ochavas.
- Cuatro engastes de esmeraldas con sus pernos de hierro. Pesaron una onça y tres ochavas.
- Doce tornillos esmaltados en rojo. Pesaron seis ochavas.
- Cinco tarjas de oro y otras dos pequeñas, y otras cuatro, y cinco cartelillas y una chapa con dos pilastrillas, y una rossa, y frutericos y dos chapas pequeñas y dos rosillas. Pesaron un marco, siete onças y dos ochavas.
- Diez tornillos pequeños. Pesan cinco ochavas.
- Una columna acabada con chapiteles y bassa. Pesaron tres marcos, una onça y una ochava y media.
- Ocho piezas medias cañas de las columnas por acabar. Pesaron seis marcos, tres onças y cuatro ochavas.
- Cuatro pedestales de las columnas. Pesaron siete onças y dos ochavas y media de oro.
- Cinco cartelas, las cuatro grandes y una pequeña, que es del pedestal. Pesaron tres marcos, cinco onças y un real.
- Un niño, dos targetas con sus granates obados, y otra targeta para esmaltar y sin piedra, y un pedaço de oro bruto, y un pedaço de corona de otra columna, que pesó todo cuatro onças y dos ochavas y media.

Está en la casa de los depósitos, cuyo reconocimiento se hizo en quatro de mayo de 1666, y pareció estar en ella, y las llaves las tienen los señores contadores»⁸. Siguen rúbricas.

Si sumamos el peso de las piezas labradas parece ser que había alrededor de los cuarenta marcos de oro labrados, lo que supone algo menos de la mitad de los cien marcos (unos 23 kilos de oro) en que se ajustó la custodia. En lo que se refiere al estilo, podemos apreciar por las partes descritas que

8 A.C.S., Sección IV, Fábrica nº 399, Inventarios 1669-1682, fol. 10.

estaba dentro de los modelos manieristas, abundando los esmaltes rojos y blancos, así como la utilización de piedras, entre las que destacan los granates aovados, modos ornamentales estos que se aprecian en la cruz patriarcal de Merino de la catedral, y en la de Alfaro de San Juan de Marchena, así como en otras varias obras menores contemporáneas. Con respecto a los elementos arquitectónicos se habla de una columna acabada, medias cañas para otras columnas, pedestales y cartelas para los pedestales, media corona de columna (capitel), y piezas de la «bolla» (bóveda), etc. Así mismo, entre la ornamentación se habla de rosillas, fruteros, tornillos esmaltados, tarjas, cartelas y un niño, lo que demuestra que el autor había estado dedicado a la obra en los escasos dos años que vivió desde la firma del contrato. La escasez de figura humana, sólo un niño, no sabemos si se debe a que no había iniciado el trabajo escultórico, o bien a que apenas llevaba escultura, hipótesis ésta a la que nos inclinamos, dada la fecha del proyecto.

El hecho de que en la fecha del inventario estuviese parada la obra de la custodia parece bastante probable, pues no existen noticias de ningún platero trabajando en ella en los mencionados años. Piezas tan valiosas estaban custodiadas en un arca de tres llaves, cuyas llaves tenían los contadores mayores.

LA CUSTODIA DEL SIGLO XVIII

Aunque no tenemos noticias de nuevas actuaciones sobre la custodia, comenzada a principios del siglo XVII, sin embargo, en 1715 se le encarga un modelo de custodia a Jerónimo Balbás, uno de los más innovadores retablistas del siglo, que ejecuta el diseño y la maqueta⁹, de los cuales no se han conservado restos.

De acuerdo con el estilo de Balbás el proyecto debía parecerse al túmulo que hizo en el convento de San Francisco de Sevilla, para conmemorar la muerte de Luís XIV¹⁰, con complicados estípites, pirámides, cartelas mixtilíneas, etc., es decir algo completamente diferente a lo proyectado un siglo antes. No sabemos si este proyecto es el que se cita en 1752, presen-

9 Caro Quesada, M.S.: «Jerónimo Balbás en Sevilla», *Atrio*, nº 0, Sevilla, 1988, págs. 63-91, Herrera García, F.J.: *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*, Sevilla, 2001, pág. 356.

10 Castillo, M.J. del: «El mausoleo de Luis XIV en Sevilla», *Homenaje al profesor Hernández Díaz*, Sevilla, 1982, págs. 349-356, Herrera García, F.J.: *Ob.cit.*, págs. 354-355.

tado al cabildo para continuar la obra. Se mencionan en él los medios para recaudar dinero, y asimismo la reutilización de algunas de las piezas anteriores, y la venta de las inservibles¹¹.

A lo largo de los años siguientes se funden gran cantidad de piezas de la Catedral como relicarios, cadenas de oro, pontificales de los arzobispos, alhajas de plata duplicadas, cálices, unas espuelas de San Fernando, una estatua de plata de la Fe y hasta una cruz patriarcal, además de emplear gran parte de las rentas que recibía el cabildo eclesiástico, y una considerable cantidad de moneda de oro portuguesa¹². El diputado responsable era el canónigo Don Juan Cavalieri, y el platero era Juan Bautista Zuloaga, que lo era de la catedral, además de Ensayador Real. Sin embargo no fue él el diseñador de los relieves y esculturas que se le encargaron a Pedro Tortolero, maestro pintor, al que se le pagaron 350 reales de vellón por «veinte estampas de la Historia del Testamento Viejo», que irían en láminas o tarjetas en el embasamento de la custodia. También se le encargaron «los trazos de las ocho almas que ha de llevar dicha custodia sobre las repisas primeras del dicho embasamento»¹³. Zuloaga, platero de la catedral, estuvo realizando la custodia durante bastantes años, hasta la fecha de su muerte, que debió ocurrir entre 1784 y 1785, pues en 1786 ya había un nuevo platero de la catedral, pero lógicamente hay que pensar que treinta años son muchos para terminar una obra por muy grande que sea, por lo tanto debió estar parado durante largos períodos, seguramente por falta de medios.

En 14 de febrero de 1764, doce años después de reiniciado el trabajo, y debido a la muerte del canónigo Don Juan Cavalieri y Funes, encargado de la obra de la custodia, se hace un inventario de las piezas realizadas hasta esa fecha, así cómo de las piedras preciosas que le estaban destinadas¹⁴, para que el nuevo diputado, Don Francisco Vilar, se hiciese cargo de todo.

Como puede verse por el inventario de las piedras preciosas, había una gran cantidad de ellas, otras de menor valor, perlas, pastas y vidrios destinados a adornar la custodia, que, si las comparamos con las existentes en el inventario de un siglo anterior, veremos que han aumentado considerablemente,

11 A.C.S., Fábrica, nº 391, año 1752, s.f.

12 A.C.S., tomo II, libro 05121, año 1752, Libro de entrada y salida de los caudales y objetos aplicados para la obra de la custodia de oro....

13 Ibidem.

14 Véase apéndice documental, documento nº 1.

introduciendo, entre otras, las amatistas que son piedras más propias del siglo XVIII.

El lo que se refiere a la obra realizada¹⁵, Zuloaga tenía una gran parte del trabajo hecho, pues prácticamente estaba todo el primer cuerpo: el basamento, la moldura que lo coronaba, los ocho relieves del Antiguo Testamento que lo adornaban, cuatro esculturas del Antiguo Testamento que estaban sobre él, el banco, las ocho pilastras con sus basas que formaban el primer cuerpo, más cuatro esculturas que representaban a las Virtudes. Éstas no sabemos en que parte del primer cuerpo iban.

También los arcos, con dos de los angelitos que iban sobre las volutas, las cimbras exteriores de la bóveda, que se componía de ocho paños, y se adornaba con angelitos alados y placas decoradas «juguetes», cuatro basas y cuatro capiteles, correspondientes a los cuatro estípites que debía tener la custodia. Ocho piezas labradas formarían la «garganta», probable soporte del remate, que llaman «capricho». Cuatro angelitos con los jeroglíficos del pan y el vino que iban sobre las volutas de los arcos. No sabemos si estos formaban parte de una serie con los anteriormente mencionados.

Otras de las piezas de escultura que se mencionan son las de los doce Apóstoles, y la de Noé con sus hijos. Finalmente tres piezas labradas que componían la escocia sobre la que se asentaba el pelícano del remate, y el mismo pelícano, que parece ser era el mismo «capricho». Además de todas estas partes de arquitectura y escultura se detallan una serie de frisos y otras piezas labradas y lisas, que componían tanto la estructura como la decoración de la custodia.

Aunque no poseemos un diseño de la custodia podemos entrever que era una pieza con bóvedas, soportada por pilastras y estípites, adornada por esculturas de bulto y relieves, siendo su remate un pelícano, pájaro eucarístico muy emblemático de este momento.

Con todas estas piezas ejecutadas no debió sentirse muy satisfecho el cabildo, ya que a lo largo de los años siguientes se cambió otra vez el modelo, y así en 1775 se le paga a Zuloaga para que satisfaga al encargado del nuevo diseño de la custodia, y en 1781 se le paga «para costear las diez caballerías que han conducido desde Madrid el nuevo modelo de la custodia de oro»¹⁶. Este nuevo modelo, hecho en Madrid, debe ser el que cita Ponz

15 Véase apéndice documental, documento nº 2.

16 A.C.S. Libro de Fábrica 394, años 1752-1782.

como el que se solicitó al director de arquitectura de la Academia de San Fernando, Miguel Fernández, que lo realizó en madera, como era habitual¹⁷. Es evidente que en esta fecha del último cuarto del siglo el gusto por el ampuloso estilo de Balbás estuviese ya muy lejano, además de no haber satisfecho nunca demasiado al cabildo. Si nos atenemos a la opinión de Ponz, que por estos años estaba en contra del estilo de la obra, vemos que además recoge el criterio de los canónigos. Dice así: «...han caído estos señores en la cuenta de que la custodia de oro quedaría de forma muy inferior a la de plata (Arfe); y no queriendo ni debiendo ser menos que sus antecesores, piensan, según tengo entendido, dejar una memoria digna y de ningún modo expuesta a la crítica de los venideros...»¹⁸. Ante esta opinión, además del origen del modelo, hay que pensar que éste respondía al estilo neoclásico, imperante plenamente en la Corte en estas fechas.

Pero la traída de un nuevo modelo de Madrid en 1781 no parece que resolviera las dudas del cabildo, problema al que se añadía la muerte de Zuloaga. En noviembre de 1786 se votó si se continuaba con lo que se había hecho, o se reformaba «reduciéndole el remate desairado del pelícano, o se hacía otra más sobria», acordándose continuarla como estaba. Tres años después se vuelve a votar de nuevo sobre si se reforma o se hace otra nueva «para enmendar sus defectos de arquitectura», acordándose continuar como va, pero quitando el pelícano del remate y «haciendo otro más ligero y agradable». En este mismo año de 1789 se hace cargo de la obra el nuevo platero de la catedral Vicente Gargallo y Alexandre, al que se le entrega todo el oro trabajado y en pasta, encargándole que haga modelos en barro y en madera para la reforma¹⁹.

Tres años después al fin se acababa la custodia y Vicente Gargallo, su último autor, la armaba y pesaba, entregándola el siete de septiembre de 1791 al cabildo, no sin hacer antes relación de lo que había hecho y de lo que había realizado él mismo de nuevo.

Según se describe sólo estaba hecho el primer cuerpo y sus soportes, de los que sólo había uno terminado, y eran extravagantes, refiriéndose probablemente a los estípites, y hubo de hacerlos de nuevo. Tampoco estaban

17 Herrera García, F.J.: *Ob.cit.*, pág. 356, nota 85.

18 Ponz, A.: *Viage de España*, Madrid, MDCCLXXXVI, tomo IX, edic.facs. Madrid, 1988, pág. 71.

19 A.C.S. Actas Capitulares, nº 154.

hechos los arcos, ni la media naranja, ni la imagen de la Asunción de la Virgen, que iba en el segundo cuerpo. En el remate se hizo la peana de la figura de la Fe y la misma imagen de ella, que substituyó al antiguo pelícano, así como otras piezas de la estructura²⁰.

A partir de la especificación de lo que estaba hecho y de lo que se hizo nuevo, Gargallo pasa a describir la custodia terminada por él²¹.

La obra está perfectamente descrita tanto en su estructura como en su iconografía, adaptándose bastante a la imagen que de ella nos ha quedado en dos lienzos de la catedral de Sevilla. La descripción de la obra terminada nos dice que tenía un gran zócalo con banquillo y plinto circular, decorado con ocho láminas que iban desde la Creación del mundo hasta Jacob recibiendo la bendición de Isaac y el pasaje de la Escala de Jacob.

Sobre el amplio zócalo estaban colocadas ocho figuras de bulto que representaban a los personajes que salieron del Arca, Noé con su mujer, los tres hijos y las mujeres de estos, recordemos que Noé y sus tres hijos estaban ya hechos por Zuloaga. Sobre este zócalo se levantaba la peana que llevaba doce relieves, que empezaban con el de José vendido por sus hermanos, y terminaban en la Última Cena. Este basamento, o peana, sostenía ocho pilastras, distribuidas de dos en dos y con un estípite o columna delante. Las pilastras soportaban cuatro arcos, en cuyas claves iban medallas sostenidas por un ángel a cada lado. En el interior de este primer cuerpo iba la Eucaristía y en el exterior, delante de las pilastras iban ocho Apóstoles, mientras que los cuatro restantes se colocaron sobre la cornisa de donde arrancaban las pilastras. Acompañando a los Apóstoles y sosteniendo unos festones calados y movibles se colocaban veinte angelitos. Este primer cuerpo se cubría con una bóveda de media naranja decorada en el interior y en el exterior con pasajes del Nuevo Testamento.

El segundo cuerpo, que llama linterna el autor, iba adornado con cartelas rematadas por un serafín cada una, y además figuras de bulto representando la Virtudes Cardinales y ángeles con campanillas. La cubierta llevaba también relieves que no especifica, y en el interior de este segundo cuerpo iba la Asunción de la Virgen coronada de estrellas. El remate era una figura de la Fe, que había substituído al pelícano, con la cruz en una mano y el cáliz con la Hostia en la otra. A sus pies, en la peana, se situaban cuatro ángeles con

20 Véase apéndice documental, documento nº 3.

21 Véase apéndice documental, documento nº 4.

los emblemas de la Eucaristía, pan y racimos de uvas, así como unos festones colgantes y movibles como los del primer cuerpo.

Su peso final fué 438 marcos, 1 onza y 3 adarmes (unos 100 kilos, 700 gms.) que como podemos ver había superado ampliamente al proyecto inicial del siglo XVII en que proyectaba una obra de 100 marcos de oro.

La imagen de la custodia terminada que se nos describe debería adaptarse a la descripción, que, en 1844, nos hace González de León, pero ésta no coincide exactamente pues nos dice que «era de orden corintio compuesto, tenía dos varas y media de alto (cerca de 2 mts.), con tres cuerpos. El primero formaba un tabernáculo grande con doce columnas sobre planta cuadrada, en que iba su Divina Magestad. Los otros dos cuerpos eran pequeños con proporción al primero, por lo que no hacían buen efecto a la vista, ni estaban arreglados a los órdenes de arquitectura, pesaba ocho arrobas, diecinueve libras, una onza y tres adarmes (unos 100 kilos y 700 gramos). Tenía además en las parihuelas cuatro fanales de cristal con pies y remates de oro, que pesaban veintiun marcos, siete onzas y cinco adarmes»²².

Lo primero que salta a la vista es la existencia de tres cuerpos, pues solo eran dos en la obra terminada por Gargallo, lo segundo era la planta cuadrada, que según el autor de la obra era redonda, y lo tercero las doce columnas, que eran en realidad ocho pilares y cuatro estípites. En cuanto a los fanales que iban sobre las parihuelas sí hay noticias de ellos. En 18 de junio de 1791, la comisión encargada de la construcción de la custodia, manda a Gargallo que con el oro sobrante «haga quatro Fanales de chrystal con pies y coronas de oro, lo puso en execución con la mayor celeridad, y habiéndolos comcluído...se pesaron»²³.

De estas descripciones habría que pensar que la más rigurosa es la procedente del Archivo Catedralicio, ya que la de González de León es muy posterior, pues habían pasado cincuenta y tres años desde que se estrenó la custodia –1791–, y cuarenta y seis desde que desapareció –1798–, y que el mencionado cronista sólo tenía ocho años cuando desapareció la custodia. Así que probablemente se debió inspirar en relaciones escritas u orales.

22 González de León, F.: *Noticia artística de todos los edificios públicos de esta muy nobles ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1844, reimp. Sevilla, 1973, págs. 368-369.

23 A.C.S., Secc.IV, Fábrica, 699.

EL DISEÑO DE LA CUSTODIA

Pero quizá el documento más fidedigno que poseamos de la imagen de la custodia sea el proyecto que se envió desde Madrid en 1779, obra de Miguel Fernández, que como vimos anteriormente ya conocía Ponz. La noticia de este cronista nos habla de una maqueta en madera, pero nada nos dice de su imagen pintada que se halla en la catedral de Sevilla. Ni éste ni los demás cronistas posteriores cayeron en la cuenta de existían dos grandes dibujos sobre papel, pegados en lienzos, prácticamente bícromos, que se hallan en las dependencias de la catedral, y que ahora damos a conocer. Ambos llevan textos explicativos con la fecha y firma del autor, así como del contenido. Uno de ellos representa el alzado y el otro las plantas del primero y segundo cuerpos, del remate de la bóveda del segundo cuerpo, y del corte de las bóvedas del primero y segundo cuerpos, con clara descripción de la arquitectura y con las inscripciones correspondientes debajo de cada uno de los diseños:

- «1. Corte de la vóveda del segundo cuerpo
 2. Plan del segundo cuerpo de arquitectura con el adorno de la concavidad de la vóveda correspondiente.
 3. Plan del remate y adorno de la parte conbexa de la vóveda del segundo cuerpo de arquitectura.
 4. Corte de la vóveda del primer cuerpo.
 5. Plan de la peana y del primer cuerpo de arquitectura con el adorno de la concavidad de la vóveda correspondiente.
 6. Diseños de los planes de la custodia en los que también se halla demostrado el adorno interior de la concavidad de las vóvedas superiores de cada uno de los cuerpos de arquitectura de que se compone el alzado, como en cada plan y cortes de dichas vóvedas se distingue.
- Madrid 14 de Abril de 1779, Miguel Fernández» (lám. 1).

La planta del primer cuerpo presenta un ancho basamento o zócalo, cuadrado, en el que se inscribe la base de la custodia, también cuadrada pero con esquinas achaflanadas curvilíneas, con cuatro gruesos pilares en los ángulos y dos columnas delante de cada pilar. El corte de la bóveda que cubre el primer cuerpo presenta un perfil muy rebajado.

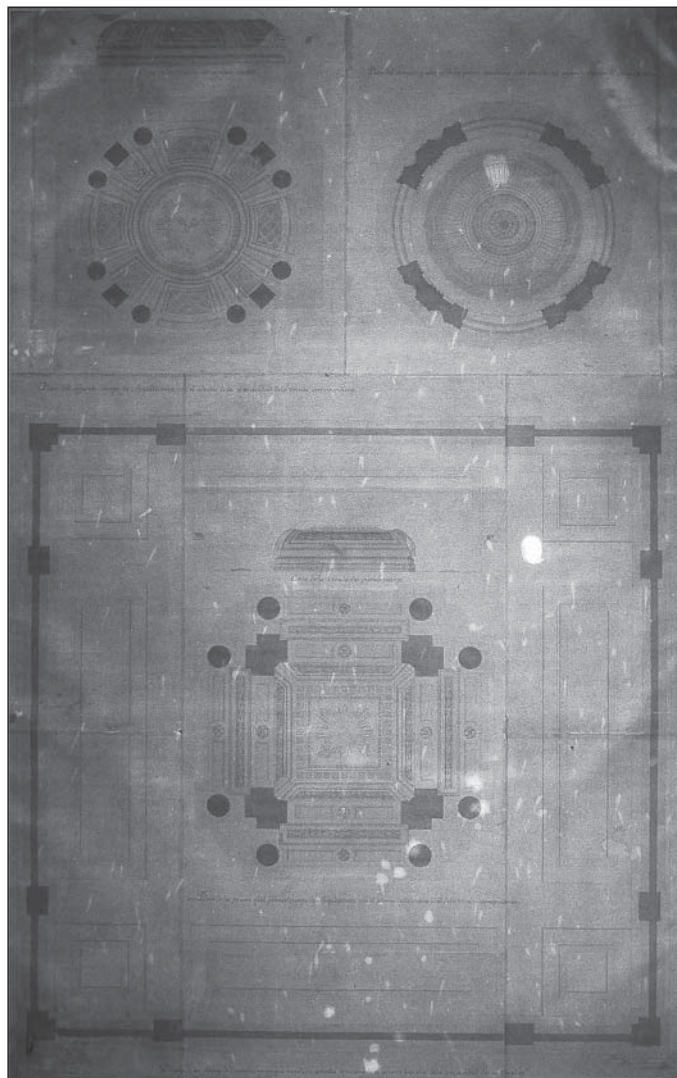


Lámina 1. Plantas de los cuerpos segundo y primero, de la bóveda del segundo, y corte de la bóvedas de ambos cuerpos. Madrid, 14 de Abril de 1779. Miguel Fernández.

La planta del segundo cuerpo presenta un perfil dodecagonal con cubierta de cúpula semiesférica rebajada, sostenida por ocho columnas alternantes con cuatro pilares. El remate del segundo cuerpo es circular,

mostrando la base de la bóveda que lo cubre, en la que se marcan los cuatro arranques que forman la bóveda que se aprecia en el alzado.

El diseño correspondiente al alzado (lám. 2) muestra una pieza, de orden corintio, claramente neoclásica como procedente de la Academia de San Fernando en la fecha mencionada, y que nos recuerda a los numerosos templete colocados en el presbiterio de muchas iglesias, como substitutos de los antiguos retablos. El amplio zócalo va decorado en sus frentes por una gruesa guirnalda de laurel y en otro registro superior una hilera de círculos con relieves florales. Sobre dicho zócalo se aprecian figuras de bulto que son los Apóstoles descritos por Gargallo, pero sobre la base del primer cuerpo y entre las columnas las imágenes no son la continuación del apostolado, según Gargallo, sino personajes mitrados, cuya iconografía, junto con la del resto de la custodia se explica en la leyenda que lleva la pintura en la parte inferior. El ostensorio representado en su interior es completamente imaginario, con un vástago en forma de palmera y una ráfaga a juego, no faltando los angelitos de la base.

El segundo cuerpo presenta un basamento circular, adornado con medallones con relieves y sostenidos por ángeles, en cada uno de sus cuatro frentes. Su estructura es de columnas y pilares alternados, como se apreciaba en planta, que sostienen un amplio entablamento apoyo de la cúpula del remate. En el interior del templete la imagen de la Inmaculada Concepción, sostenida por ángeles, se eleva sobre un pedestal cuadrado. La cubierta en forma de cúpula bulbosa es quizá lo más movido de este severísimo edificio, pues como se aprecia en planta se forma por cuatro bandas de recuerdo vegetal que se unen en el vértice dejando entre ellas cuatro espacios en los que se colocan grupos escultóricos de angelillos. En el vértice de la cúpula se incrusta una peana poligonal que sostiene la estatua de la Fe, con la misma imagen que la descrita por el platero ejecutor de la obra.

La inscripción que corre por la base del cuadro explica detalladamente su iconografía. Dice así:

«Diseño de la custodia en que se demuestra una de sus quatro fachadas iguales, y ha de adornar su Arquitectura, en la peana los doce Apóstoles, y ocho bajos relieves el pedestal del primer cuerpo, en los que se ha de expresar/ La formación de Adán y Eva, La expulsión del Paraíso de los dichos, Noé después de salir del Arca ofreciendo sacrificio de Animales, y el Señor manifestando el Iris de paz, Melquisedec, Rey y Sacerdote,

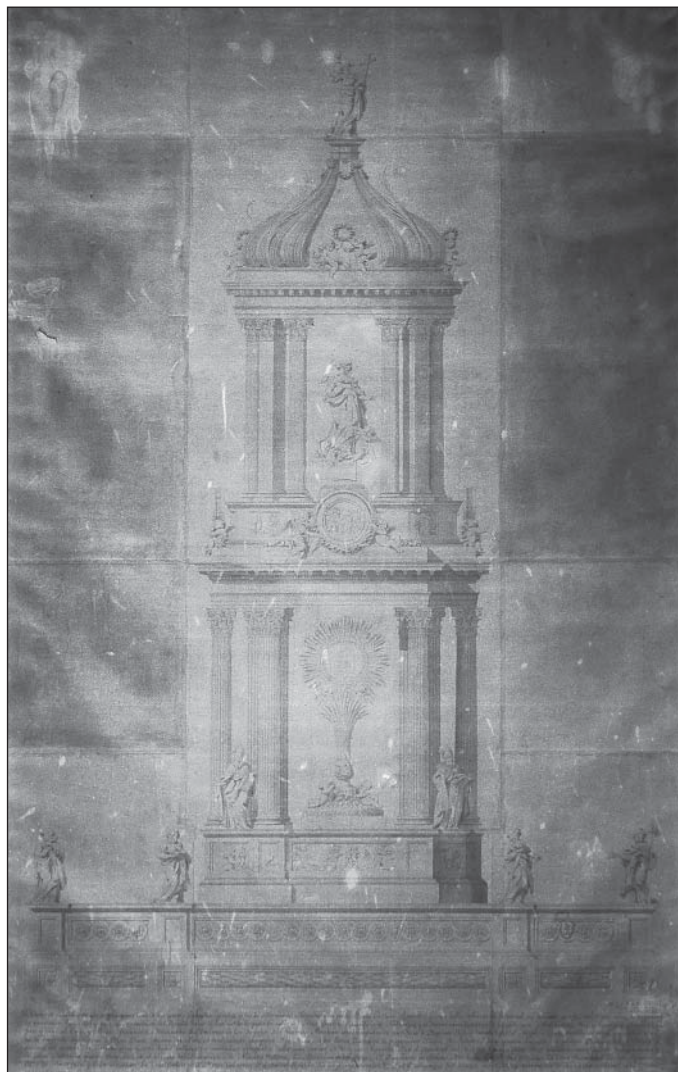


Lámina 2. *Alzado de la custodia. Madrid, 14 de Abril de 1779.*
Miguel Fernández.

ofreciendo el/ pan y el vino al Cielo, y Abran ofreciendo a Mequisedec las décimas de los despojos de la Guerra, Abrahan en el impulso de sacrificar a Ysac, su Hijo, y detenido por el Ángel, Aarón vestido de ropa sacerdotal con Co/ pa de incienso ofreciéndolo a Dios, David delante del Arca en rendimiento obsequioso, y la Mesa de los Panes llamados de

Proposición, y sobre dicho Pedestal a los quatro ángulos, los quatro Doctores de la Yglesia y/ encima del ornamento de cornisa otros quatro bajos relieves en medallas agrupadas cada una con un Niño y un Mancebo, y en el Pedestal del segundo cuerpo, entre dichas medallas, otros quatro bajos relieves, y en estos y en los otros quatro dichos se ha/ de significar la Anunciación de Nuestra Señora, la Adoración de los Reyes Magos, el Bautismo de Cristo Nuestro bien, las Bodas de Caná, La Cena Sacerdotal con los Apóstoles,/ la Calle de la Amargura y Cruz a cuestas, la Crucifixión en el Monte Calvario, y el Santo Sepulcro con su acompañamiento, y en el Arranque del remate dichos Niños agrupados de dos en dos, teniendo una Corona/ de rosas y ramo de azucenas, y en la parte superior la Fee, quedando colocado en el centro del primer cuerpo el Señor y la Concepción en el centro del segundo. Madrid, 14 de abril de 1779, Miguel Fernández»

Las diferencias que se aprecian entre la obra terminada por Vicente Gargallo en 1791 y este diseño madrileño de 1779, que llegó a Sevilla en 1781, corresponden a los cambios que debió exigir el gusto de los canónigos sevillanos, y quizá más probablemente al aprovechamiento de las partes ya realizadas, tanto por Zuloaga, como por Gargallo, así que la imagen dibujada no es exactamente la descrita en la terminación de la custodia²⁴, aunque se aproxime bastante a ella. En lo que se refiere a la arquitectura se aprecian algunas variantes, como la utilización de un estípite delante de cada pareja de pilares en lugar de columnas, asimismo los dos temples, con sus bóvedas correspondientes, debieron formarse con bóvedas visibles al exterior y quizá más desarrolladas que las que vemos en el diseño, especialmente la del primer cuerpo, el cual parece adintelado, aunque no lo sea. También resulta algo confusa la descripción del segundo cuerpo de la custodia, pues se habla siempre de linterna en lugar de segundo cuerpo, como realmente aparece en el dibujo.

Sin embargo, los mayores cambios se aprecian en la iconografía, pues hay bastantes diferencias entre el texto de las ilustraciones y la descripción de la custodia terminada. A esto hay que añadir que en la documentación están descritas todas las imágenes de la pieza, mientras que en el cuadro sólo se refieren algunos relieves y las principales figuras de bulto.

24 A.C.S., Actas capitulares, año 1791, nº 154.

El llamado zócalo, sobre el que se levanta la custodia, sólo lleva temas ornamentales en el dibujo, gruesa guirnalda de laurel en la parte inferior, e hilera de círculos con rosetas en el interior, en la parte más alta. En la obra realizada no se describen tales ornamentaciones para el zócalo, sino que por el contrario se utilizaron los asuntos representados en el dibujo, correspondientes al basamento del primer cuerpo. De los ocho relieves descritos sólo coinciden cinco, pues tres han sido cambiados en la custodia. En lugar de Aarón, David delante del Arca y los Panes de Propiciación, se pusieron dos escenas iniciales la Creación del Cielo, la Creación de la Tierra, y una escena final con Jacob en la elección entre Esau e Isaac, y el pasaje de la Escala.

En lo que se refiere a las esculturas que se colocan sobre este zócalo, mientras que en el proyecto iban los doce Apóstoles, en la custodia ejecutada iban Noé y su mujer, más sus tres hijos con sus respectivas mujeres, subiéndose los Apóstoles al basamento o peana del primer cuerpo, ocho de ellos delante de cada pilastra, y más arriba, sobre la cornisa, los cuatro restantes. Los Padres de la Iglesia fueron eliminados como figuras de bulto. Es interesante recordar que la figura de Noé es de las más antiguas ejecutadas para la custodia, pues aparece ya en el inventario de 1764.

Al haber utilizado el programa de la base del primer cuerpo en el zócalo, se utilizan los relieves del basamento del segundo cuerpo del dibujo, para el basamento del primer cuerpo de la custodia, introduciendo también algunos cambios. Las escenas representadas relativas a la vida y pasión de Cristo, como hemos visto anteriormente, se convierten ahora en escenas del Antiguo Testamento relacionadas con la vida de José, Moisés, Sansón, David, Salomón, Jonás y finalmente la Última Cena.

Las cuatro medallas que se ven colocadas en el centro de cada uno de los lados del basamento del segundo cuerpo, y cuya iconografía no se describe, parece ser que se trasladaron a las claves de los arcos del primer cuerpo, siendo su iconografía la de los relieves que cubrían el basamento del segundo cuerpo en la imagen pintada. Por otra parte los ángeles-niños sosteniendo una corona de flores que se aprecian en el arranque de la cúpula del remate se mantienen.

Pero la custodia terminada contaba con mucha más ilustración iconográfica que el modelo de la Academia, pues la bóveda que cubría el primer cuerpo estaba recubierta de relieves interior y exteriormente. En el proyecto esta bóveda es muy rebajada, y desde luego interior y exteriormen-

te invisible, por lo que se debió hacer un cambio arquitectónico en el que las bóvedas fuesen más destacadas y sostenidas por arcos de medio punto, en lugar de los dinteles que se aprecian en el dibujo. Los relieves de la obra realizada ocupaban, en el interior, cuatro escenas relativas a la Resurrección: aparición a la Magdalena, a San Pedro, Cena de Emaus y el difundido tema iconográfico del Triunfo del Sacramento, llevado por un ángel en un carro. En la clave de la bóveda se situaba un relieve semiesférico el Padre Eterno sobre una nube, rodeado de serafines, que según el texto es «crecido y muy elegante», y en las pechinas los Doctores de la Iglesia, que, como hemos visto, eran figuras de bulto en el proyecto. En la base exterior de la cubierta había cuatro cartelas y entre ellas las Virtudes Cardinales y cuatro angelitos con campanillas. Las primeras existían ya antes de la llegada del dibujo, como puede verse en los inventarios recogidos.

Dentro del segundo cuerpo, que en la descripción de la obra se llama «linterna», pero que debió ser una transformación del proyecto, porque en él no se aprecia ninguna linterna sino claramente un segundo cuerpo, iba, según el proyecto, la Concepción, pero según la obra realizada la Asunción. Los relieves de su interior eran cuatro medallones con los cuatro ángeles San Miguel, San Gabriel, San Rafael y el Ángel custodio, mientras que en la parte externa se colocaron las figuras devocionales de los que ejecutaron y finalizaron la obra: La Virgen del Pilar, San Eloy, San Vicente Ferrer y San Cristóbal. Obviamente San Eloy fué elegido por el platero, y los otros santos debieron ser elegidos por otros colaboradores, o bien por el canónigo diputado de la obra.

El remate era la figura de la Fe, rodeada de cuatro ángeles con los símbolos eucarísticos del pan y las uvas, habiéndose añadido estos últimos al proyecto académico.

El programa iconográfico sigue la tradición renacentista proclamada por Juan de Arfe en la *Varia Conmesuración*, y también en la *Descripción de la traza y ornato de la custodia de plata de la Santa Iglesia de Sevilla*, así como en la realización de la custodia que hizo para la catedral hispalense, que se hallaba ante los ojos de promotores y artífices. Los relieves del primer cuerpo correspondientes al Antiguo Testamento, en pasajes directamente relacionados con la Eucaristía, así como la Última Cena lo demuestran. Sin embargo, en los del segundo cuerpo esta tradición se ha roto, al presentar escenas de la vida de Cristo, y especialmente de la Pasión, que según Arfe no debían figurar en este tipo de obras «por ser piezas que sirven en

día regocijado y de triunfo»²⁵. En cierto sentido hay retroceso en la iconografía eucarística de la custodia de torre, pues antes de las aseveraciones de Juan de Arfe era habitual representar la vida de Cristo en las grandes custodias de asiento, como puede verse en los ejemplares de los dos primeros tercios del siglo XVI²⁶.

Probablemente las diferencias, tanto arquitectónicas como escultóricas, que podemos apreciar entre el dibujo de la Academia de San Fernando y la descripción de la obra terminada, obedezcan básicamente, como hemos apuntado, a las partes que estaban hechas cuando se pidió a Madrid el proyecto, y que no se deshicieron, bien porque gustaban al cabildo, o bien porque les resultó demasiado costoso el cambio. La documentación nos lo confirma una y otra vez, cuando se plantea si deshacer lo hecho o reutilizarlo. Lo único que no toleró el gusto neoclásico fué el remate en forma de pelícano, que se apresuró a cambiar por la imagen de la Fe triunfante.

Como sobró oro de la cantidad prevista en la ejecución de la custodia se decidió hacer cuatro faroles de cristal con pie y corona de oro para adornar el paso de la custodia, y los hizo el mismo Vicente Gargallo con rapidez, para que pudieran estrenarse con la custodia. Aún después de acabar los faroles todavía sobraba algún oro y piedras, con el metal se hizo un relicario del Lignum Crucis, que se regaló al Príncipe de la Paz, Don Manuel de Godoy, y fué obra del platero Antonio Méndez²⁷.

Una obra de tan gran precio, la única custodia de torre, de oro, existente en España, quizá de todos los tiempos, que medía, según González de León, dos varas y media –casi 2 mts.–, de altura²⁸, y que pesó en su terminación 438 marcos, 1 onza y 3 adarmes, –más de 100 kilos de oro–²⁹, tuvo muy poco uso, pues sólo salió en la procesión del Corpus el año de su estreno, el 23 de junio de 1791, pero luego en los años siguientes se utilizó para la procesión de la Octava por el interior de la catedral, porque al parecer el cabildo catedralicio no estaba demasiado satisfecho con ella, y a la primera ocasión se deshizo de la custodia.

Efectivamente el 3 de julio de 1798, en el auto capitular de este día, se decidió deshacerla, así como también los faroles que la adornaban, entregán-

25 Arfe, J. de: *Varia Conmesuración*, Sevilla, 1587, edic. Madrid, 1675, libro IV, fol 37v.

26 Sanz, M.J.: *Enrique de Arfe y el origen de la custodia procesional*, Córdoba, 2000.

27 A.C.S, Sección IV, Fábrica, nº 699.

28 González de León; F.: *Ob.cit*, pág. cit.

29 A.C.S. Sección IV, Fábrica, nº 699.

dola al Rey, en la Casa de la Moneda, por cuenta de los diez millones de reales que acordó la catedral con la administración real. La fundición se llevó a cabo los días 11 y 12 de julio en la Casa de la Moneda³⁰.

Todavía en 1807 existía el arca donde se habían estado guardando las piezas de la custodia mientras se hacía, y luego la custodia misma, que estaba situada en el patinillo de la Sacristía. En ese año todavía había en el arca joyas, perlas y las piedras restantes, como los pectorales del Cardenal Solís. Todo ello se sacó y se distribuyó entre la iglesia de Córdoba y la de Sevilla, quedando el arca completamente vacía.³¹

La trayectoria de esta custodia no deja de ser sorprendente. Un esfuerzo económico tan enorme como el que hizo el cabildo a lo largo de casi dos siglos, una persistencia infatigable en terminar la obra, que pasa, al menos, por las manos de tres plateros, y una preocupación por el diseño tal, que les lleva a cambiar de proyecto como mínimo tres veces, no concuerda con la escasa vida y utilidad de la custodia. Quizá el cabildo se equivocó al intentar superar a la gran custodia de Arfe, porque no lo logró. La custodia de oro mucho más pequeña que la de plata, sin su riqueza iconográfica, y sin la calidad de su escultura y arquitectura, no convenció, una vez terminada, a sus propietarios, ya que, como hemos visto, sólo salió en la procesión del Corpus el año de su estreno, y siete años después se fundió.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Documento nº 1

Inventario de las piedras que están en el arca en que se guardan las piezas trabajadas para obra de la custodia de oro mandada hazer, la que está en el patinillo de la Sacristía Mayor, las que se contaron por el Señor Doctor Don Francisco Luis Vilar diputado de la dicha obra, en 14 de Febrero de 1764 años.

- Primeramente treinta y seis diamantes fondos
- Ytem onze diamantes rossas
- Ytem doce diamantes de color
- Ytem cincuenta y quatro amatistas
- Ytem sesenta y dos esmeralda y quatro rubíes

³⁰ *Ibidem*

³¹ *Ibidem.*

- Ytem diez crísolicas
- Ytem noventa y quatro granates y seis bermelletas
- Ytem un topazio
- Ytem ocho piedras minerales que son dudosas
- Ytem cien rubíes de poco valor
- Ytem setecientas piedras dichas rubíes de poco valor
- Ytem nueve zafiros y otro más de pasta o dudoso
- Ytem siete amatistas en un pectoral y en un anillo
- Ytem noventa piedras obaladas y ahucadas dudosas de lo que son
- Ytem unas piedras al pareser de vidro
- Ytem una onza menos media adarme de perlas finas de diferentes tamaños y valor
- Ytem un muchacho pequeño de oro y unos engastes de anillos de oro que todo pessa una onza ocho adarmes y dos tomines de oro
- Ytem dos pares de ebillas de oro, el un par de charratelas y el otro para los pies pessen dos onzas cinco adarmes y nueve granos, los quelaes entraron por limosna para aiuda de esta obra de la custodia. Doctor Francisco Luís Vilar. A.C.S., Secc. IV, Fábrica, 699.

Documento nº 2

Inventario de las piezas de oro labrado que se hallaron corrientes y sin ningún defecto, que se labraron para la custodia de oro que se mandó hacer en virtud de auto capitular, las quales se reconozen por Don Juan de Zuloaga, maestro que las fabricó, con asistencia del Señor Doctor Don Francisco Luís Vilar Canónigo Lectoral desta Santa Iglesia como Diputado nombrado para dicha obra por muerte del Señor Don Juan Cavalieri y Funes y que ante mi como notario de la Fábrica de la Santa Iglesia Patriarchal, cuyo reconocimiento se hizo en el Patinillo de la Sacristía Mayor de dicha Santa Iglesia en 23 de Octubre de 1764.

Y abiéndose acabado dicho reconocimiento se bolvieron a guardar las dichas piezas en el arca de tres llaves en que estaban, que está en el dicho patinillo, de las que guarda las dos de ellas dicho señor como tal Diputado, y la una llabe el dicho Don Juan de Zuloaga.

- Primeramente dize piezas lisas de que se compone el primero friso del embasamento

- Ytem doce sobrepuestos que cogen las juntas del dicho friso del embasamento
- Ytem doze sobrepuestos que cogen las juntas del dicho friso del embasamento
- Ytem ocho piezas labradas que guarnecen el junquillo que sobrecarga dicho friso antecedente
- Ytem ocho rótulos que cogen las juntas de las piezas del dicho junquillo antecedente
- Ytem ocho piezas labradas que forran el medio bozel hasta llegar al collarín del dicho embasamento
- Ytem ocho láminas que corresponden a la Ystoria del Viejo Testamento, las que unen los ligamentos de las piezas antecedentes
- Ytem dieciseis piezas labradas que forran la moldura que corona dicho embasamento
- Ytem quatro estatuas que corresponden a la Ystoria del Viejo Testamento, pertenecientes al dicho embasamento
- Ytem ocho piezas labradas de que se compone el banco
- Ytem quatro piezas lisas que son basas del apilastrado
- Ytem ocho pilartras labradas
- Ytem quatro estauas correpondientes a las quatro virtudes
- Ytem quatro cornisas labradas las que sobre cargan las dichas ocho pilastras labradas con sus sillotes? y adornos
- Ytem dieciseis piezas labradas que componen los arcos de los frentes principales
- Ytem dos angelitos que van sobre las volutas de dichos arcos
- Ytem ai al presente quatro banquillos por por sincelar pertenecientes a las cornisas de dicho cuerpo
- Ytem quatro tabiquillas labradas que embasamentan los remates que ubieren de llevar sobre los massisos de las columnas
- Ytem ocho piezas labradas que forman la garganta del capricho con que a de rematar la obra de la custodia
- Ytem quatro piezas labradas con sus bolutas y quatro tambanillos que la unen que sobre cargan las piezas antecedentes
- Ytem quatro juguetes de talla que adornan los frentes principales de las piezas inmediatas antecedentes
- Ytem quatro angelitos con los gerolíficos de pan y vino que ban sobre las bolutas de las piezas antecedentes

- Ytem tres piezas labradas que componen la excosia con que remata la pieza inmediata antecedente y sirve de pie al Pelicano
- Ytem un Pelicano que remata dicha obra, el qual por no haberse pessado para la regulaci3n del valor de su echura, y est1 pessado y incluso en la cuenta del oro pessa onze marcos, diez adarmes y dos tomines.

En 20 de Septiembre de 1774 se sacaron las piezas de la arca de la custodia que no se abían admitido por corrientes con asistencia del Se1or Diputado y se pessaron por Don Juan de Zuloaga, artita platero que est1 haciendo dicha obra, de las que se hicieron tres pessos que son los siguientes

- El primero con el Pelicano y otras piezas, 31 marcos, 6 onzas, 11 adarmes
- El segundo pesso de otras piezas, 31 marcos, 6 onzas, 2 adarmes
- El tercero pesso de otras piezas, 21 marcos, 4 onzas, 1 adarme
- Montan y suman los dichos tres pessos 85 marcos, 14 adarmes

Y en la plana de enfrente se inventarían las piezas que son como sigue:

- Primeramente diez y seis estatuas las que son y corresponden al segundo ensaye que se a echo por Don Carlos Alm1raz, ensayador de la Casa de la Monada desta ciudad, que son los doce Ap3stoles, No1 y sus tres hijos
- Ytem las piezas resebidas que son las ensayadas por el dicho ensayador en el ensaye que son las siguientes
- El Pelicano, las quatro simbres exteriores de la b3veda, que se compone de ocho piezas en dos trechos cada una
- Ytem un est1pite, quatro basas y quatro capiteles, que corresponden a los quatro est1pites que deben ser, m1s doce juguetes de talla con tres 1ngeles con alas que tiene cada uno, los que adornan el expacio de las simbres antecedentes. Mas ocho juguetes tambi1nde talla calada, que ban en las frentes de las repisas del Apostolado, m1s ocho repisas lisas que corresponden a los santos Ap3stoles, que van en las puertas a cada lado de los est1pites. Tres ni1os 1ngeles desnudos que van sobre las bolutas de las l1minas que adornan la frente del pedestal, y m1s un corderito que corresponde al hijo de No1.(A.C.S., Secc. IV, F1brica, 699).

Documento n1. 3

Obligaci3n de Don Vizente Gargallo y Alexandre, artista platero de esta Santa Iglesia a concluir la obra de la custodia de oro.

En la ciudad de Sevilla en siete días del mes de septiembre de mil setecientos ochenta y nueve, ante los Señores Don Gerónimo Ignaciodel Rosal, canónigo de esta Santa Iglesia Metropolitana y Patriarchal desta dicha ciudad, diputado por su Ilustrísimo Señor Dean y cabildo juntamente, que el Señor medio Racionero Don Joseph Pérez Larraya por ausencia del Señor Racionero Don Cristóbal de Torres y Cárcamo, en virtud del suto capitular de siete de agosto del años de la fecha para concluir la obra de la custodia de oro, que está para finalizarse, y ante mí el notario de fábrica de la dicha Santa Iglesia, pareció presente Don Vizente Gargallo y Alexandre, platero de la misma Santa Iglesia y dijo que se obligaba a executar la obra en las condiciones siguientes

- 1º. Que no pudiendo calcular con seguridad lo que neseditava para darla armada toda la misma obra que dejó por concluir Don Juan Bautista Zuloaga, artista platero su antecesor ya difunto, pulirla, bruñirla y del todo perfeccionarla por estar mucho más atarseado el trabajo de porción de piezas que las otras, se obligaba a acavarlas, llevando quenta y razón escrupulosa de lo que en esto se fastase para su avono.
- 2º. Que el oro que se fundiese, fuese del que estava para este efecto, o el que fuese preciso añadir como que hera total su trabajo, llevando quenta de esto, se obligaba a darlo labrado con perfección y puesto en la custodia al precio de cuarenta y ocho pesos escudos de a quince reales de vellón el marco y con la ley de veintiun quilates y medio, que fué lo mismo que en su principio sw contrató con el dicho Zuloaga, quedando de quenta del referido Don Vizente las mermas y demás gastos regulares hasta concluir su pulimento
- 3º. Que haviendo el mismo Don Vizente pesado con cuidado en este día a presencia de los referidos Señores Diputados actuales y la mía, así todo el oro que se halla trabajado, más o menos adelantado, como el que havía para fundir, halló pesar cuatrocientos sesenta y cinco marcos, cuatro onzas y nueve adarmes y medio, que es quasi lo mismo que se halló existir en el último anterior peso, executado en veinte ocho de septiembre de mil setecientos ochenta y cuatro a presencia de los Señores Diputados que entoncesheran y los Señores de fábrica, pues impoirtando entonces el peso cuatrocientos sesenta y ocho marcos, dos onzas y trece adarmes, resultan aora de presente la corta diferencia de seis onzas y tres y medio adarmes, consistiendo en varias tuercas de metal que se hallaron para afianzar los estípites de dicha custodia, y en el hueco de

una caveza de serafín y otras piezas, ya cera, ya pez y polvo, que entonces no se tuvo la prolijidad de examinarlos.

Y en este supuesto entregándose al dicho Don Vizente en una de las llaves del arca en que existe, se hacía cargo del dicho oro que debía ya llevando a su casa para trabajarlo, y con efecto de no detener la obra, llevaba y llevo parte de él, como también el que había de fundir y responder de él. A todo lo que se obligó con sus vienes havidos y por haver, y los dichos Señores Diputados en nombre del dicho Ilustrísimo Cavildo azeptaron y firmaron conjuntamente con el dicho Don Vizente ante mí de que doy fe.

Para la mayor claridad de lo que en punto a las seis onzas y tres y medio adarmes de oro que se expresa faltar en este último peso respecto al que existía el año de mil setecientos ochenta y cuatro, se declara que de ellas las tres onzas y doce y medio adarmes son soldaduras de oro mixto que el dicho Don Vizente Gargallo se queda con él en el justo valor que se apreciare y a su tiempo satisfará su importe, y las dos onzas y siete adarmes restantes son peso de las tuercas de metal, piedras de poco valor con que se hallan montadas, y pez y cera y polvo, por lo que no resulta falta alguna en el todo del dicho peso. Fecho ut supra, Gerónimo Ignacio del Rosal, Joseph de Larraya, Vizente Gargallo y Alexandre, ante mí Francisco Antonio de Echevarría, notario de fábrica. A.C.S., Actas Capitulares, tomo II, libro 05121.

Documento nº 4

Partes que componen la custodia

Comienza por el Zoclo y Vanquillo con su plinto en figura redonda, con salientes como ondeados, y se compone de ocho láminas y demás necesario para cubrirle y las láminas son desde la Creación del Mundo hasta Jacob recibiendo la bendición de Ysac, y el pasaje de la Escala.

Sobre el Zoclo van colocadas ocho estatuas de cuerpo entero que representan a las ocho personas que salieron del Arca después del Diluvio, y son Noé su muger, sus tres hijos y las tres mugeres de estos.

Sobre la Peana está su pavimento, que es una pieza que le cubre todo lo que está dentro de las pilastras, y es donde en su centro se coloca el Viril para el Santísimo.

De este pavimento suven ocho pilastras, que van puestas de dos en dos, y forman el Tabernáculo para el Santísimo, y delante de cada dos está un

estípite, o columna con su chapitel hermoso. Las pilastras dan principio a quatro arcos de los frentes, los Arcos en su centro superior tiene cada uno una medalla, que ésta tiene en ella misma dos Ángeles como sosteniéndola.

En el pavimento y frente cada pilastra están ocho Apóstoles de cuerpo entero sobre sus pequeñas repisas.

Sobre las cornisas de las pilastras están colocados los otros quatro Apóstoles por no caver avajo, i también sobre sus repisas.

A los lados vajos de estos quatro Apóstoles, tiene cada uno dos Angelitos chicos, i immediatos en el extremo, y vajo la cornisa otros tres Angelitos, sosteniendo los tres dos festones al aire movibles, que adornan bien, y entre todos componen veinte, a cinco immediatos a cada Apóstol, y cornisa y dos festones son ocho los dichos sobre las pilastras.

Sobre dichas pilastras, y columnas se elevan no sólo los quatro Arcos exteriores, sino también otros quatro interiores para sostener la media naranja que cubre el Tabernáculo.

La media naranja va cubierta interior y esteriormente de láminas todas de pasages del nuevo Testamento y vida del Señor.

Sobre las pilastras i columnas suven quatro Cartelas que ciñen la dicha media naranja, i también la linterna toda (y esta viene a ser un segundo cuerpo de la obra), i en dos salientes que forma cada cartela, se hallan en los más vajos las quatro Virtudes Cardinales con sus insignias que las dan a conocer, y son de cuerpo entero. En los segundos salientes hai quatro Ángeles de cuerpo entero con campanillas en las manos. Al fin de cada cartela va un Serafín que es como medio cuerpo con Alas y Cabeza.

La dicha linterna forma quatro Arcos, vestida toda interior y esteriormente de láminas y con su cubierta y pavimento sobre el que va la Imagen de la Virgen, coronada de doce Estrellas y representa su Asumpción, y es de cuerpo entero.

Sobre la Linterna está la Peana para el Remate y figura de la Fee, y en la peana hai quatro Ángeles de cuerpo entero, que cada uno tiene en una mano un Pan, en otra un racimo de ubas. En la misma peana hai ocho festones con sus colgantes, todo al aire movable. Sobre la peana estriba la repisa, o vasa en que está colocada la figura de la Fee de cuerpo entero, y en una mano la Cruz, y en otra un Cáliz con Hostia encima de él, con lo que termina la obra.

A.C.S., Actas capitulares, nº 154.

LA PLATERÍA Y LOS PLATEROS DE LA CATEDRAL DE ALMERÍA EN SUS DOCUMENTOS. SIGLO XVIII

M^a DEL ROSARIO TORRES FERNÁNDEZ

M^a DEL MAR NICOLÁS MARTÍNEZ

Universidad de Almería

En el volumen de *Estudios de Platería* de 2002 publicamos un primer artículo en el que se recogía un conjunto de datos sobre la platería y los plateros de la catedral de Almería, relativos al periodo comprendido entre los años finales de los siglos XV y XVII¹. En esta misma línea, y dentro del marco del Proyecto de Investigación *Artes Decorativas, Suntuarias y Efímeras de las Catedrales Españolas*², abordamos el presente trabajo, centrado en el siglo XVIII, que pretende ser una continuación del anterior y parte de un plan más ambicioso encaminado no sólo al conocimiento de la documentación existente en la iglesia mayor almeriense sobre el particular, sino también a la formación de un catálogo razonado de la totalidad de las piezas

1 NICOLÁS MARTÍNEZ, M^a del Mar. TORRES FERNÁNDEZ, M^a del Rosario. "La platería y los plateros de la Catedral de Almería en sus documentos (siglos XV-XVII) en *Estudios de Platería*, Universidad de Murcia, 2002, pp. 283-311.

2 Ref. BHA 2000-0192-CO8-07. Este Proyecto se incluye en el Programa Nacional de Promoción General del Conocimiento e integrado en el Proyecto coordinado *El Comportamiento de las Catedrales Españolas en el Barroco*.

conservadas en el tesoro catedralicio, del que estos estudios previos constituyen la imprescindible base documental.

PLATA Y PLATEROS DE LA CATEDRAL ALMERIENSE A PARTIR DEL 1701

En el transcurso del siglo XVIII, la catedral de Almería, como muchas otras del ámbito hispánico, experimentó una metamorfosis de singulares consecuencias que provocaría un cambio esencial en la concepción originaria del interior del edificio, prácticamente inalterada desde la fase constructiva inicial, afectando tanto a lo que se refiere al espacio sagrado como a la magnificencia general de la iglesia, de tal manera que podría decirse que un nuevo templo, de fisonomía barroca, se hubiese inscrito dentro de la catedral gótica. Pese a la aparente simplicidad de las intervenciones, los cambios habidos fueron de tal naturaleza que resultarían decisivos para la configuración definitiva del inmueble, insertándose todos ellos en un ambicioso programa, cuya coherencia se mantuvo de forma inalterable a pesar de las diversas personalidades que lo promovieron y de lo fragmentado de la ejecución, cuyas fases se fueron encadenando a lo largo de la centuria.

En síntesis, las principales actuaciones se concentraron en la capilla mayor, lugar privilegiado y, por así decirlo, santuario del templo, objeto, por tanto, de atenciones especiales para acentuar su esplendor, de acuerdo con el ceremonial litúrgico que allí se desarrolla e inmediatamente, en el coro y su entorno, pues no en vano es el ámbito que le sigue jerárquicamente en importancia. Las obras, comenzadas a principios de 1709, en el episcopado de don fray Manuel de Santo Tomás y Mendoza (1707-1714), y bajo la dirección de José Sánchez, maestro mayor de la catedral de Granada, tenían como finalidad la transformación del espacio gótico de la capilla mayor mediante la apertura de arcos en los cinco paños de cerramiento de la misma, de acuerdo con la idea desarrollada por Diego de Siloe en el presbiterio de la metropolitana granadina. Varias décadas más tarde, bajo la prelatura de don fray Gaspar de Molina y Rocha (1741-1760), culminaría el proyecto con la decoración de este ámbito sacro, y del que forma parte esencial el ciclo de pinturas sobre la vida de la Virgen del artista lorquino Antonio García Puerta (1718– ca.1784), aspecto éste que remite una vez más al prestigioso modelo granadino. El episcopado de don Claudio Sanz y Torres (1761-1779) resultaría decisivo para la culminación de la transformación barroca del edificio catedralicio, al pro-

mover la construcción de un conjunto de magníficas obras formado por el tabernáculo del altar mayor, los púlpitos, uno de los dos órganos mayores de la iglesia³, y el trascoro de la misma, además del adorno de la capilla de San Indalecio que comprendía como elementos fundamentales tres retablos contruidos por Francisco de Testa y la imagen del Santo titular, obra de Francisco Salzillo. Por último, la actividad arquitectónica desarrollada en esta centuria se cerraría con la edificación del claustro neoclásico trazado y dirigido por el arquitecto madrileño Juan Antonio Munar, y llevada a cabo a iniciativa del obispo don fray Anselmo Rodríguez (1780-1798) entre 1785 y 1797.

Coincidiendo significativamente con los periodos de mandato de estos grandes obispos constructores, y como parte sustancial del ambiente barroco que se propiciaba, se documenta la mayor parte de la actividad relacionada con la plata y demás ornamentos litúrgicos de la catedral de Almería en esta etapa, a cuya renovación y mejora atendieron tanto el cabildo como los propios preladados. Analizando los datos aportados por las *Actas Capitulares*, única fuente –junto con un *Inventario* de 1724– de que se dispone para el estudio de la platería catedralicia del setecientos, se advierte una mayor apertura en lo que se refiere a los centros de adquisición de las obras, dejando de ser los talleres de la ciudad de Granada los únicos proveedores de pieza de plata, al documentarse diversos objetos procedentes de Jaén, Sevilla y, sobre todo, Córdoba, que a partir del último tercio del siglo disfrutaría del monopolio casi total de los encargos. Otro aspecto a destacar en relación con los artífices activos en esta iglesia mayor, es que, durante la primera mitad del siglo XVIII, se mantuvo la tradición propia de este lugar de aunar el título de pertiguero con el de platero de la catedral, en unas condiciones de trabajo semejantes a las producidas en la centuria anterior, dándose la circunstancia de que el único artífice que gozó largamente de esta situación fue el platero Lucas González Rodríguez, nombrado pertiguero por el obispo don fray Manuel de Santo Tomás en 1711, y que mantuvo ambos cargos de la institución catedralicia hasta, al menos, 1751. A partir de este momento, y hasta su muerte en 1758, desempeñó el oficio de platero y pertiguero Antonio Guerra, que había venido sirviendo, a su vez, como teniente de pertiguero desde 1741. Tras su fallecimiento se desvinculan ambos oficios, no constando en lo sucesivo que ningún maestro platero de los relacionados con la catedral de Almería simultaneara ambos trabajos.

3 El órgano que hace pareja con el sufragado por el obispo, se construyó contemporáneamente a éste y a imitación del mismo, siendo costeadado por el cabildo catedralicio.

Por otra parte, de la lectura de las actas de las sesiones del cabildo, a propósito del tema que nos ocupa, se extrae la evidencia de una labor sostenida a lo largo de todo el periodo conducente al mantenimiento del ajuar litúrgico imprescindible para el culto, y a la cual se refiere el grupo de noticias más numerosas. Esta actividad, aparentemente menor, alude a arreglos y reparos de las piezas, así como al blanqueo y limpieza de la plata, en la que intervinieron no sólo los maestros antes citados, vinculados a la catedral, sino también muchos de los foráneos, consumiéndose en ella numerosas piezas antiguas de plata no consideradas útiles para el culto.

Ahora bien, en cuanto a las obras de mayor relevancia que se documentan, hay que citar, en primer lugar, las que componían el exorno del altar mayor, que iniciado en el siglo anterior con la labra del frontal, gradas, gradillas y tabernáculo, se incrementaría ahora con la realización de las puertas del Sagrario y el arca custodia para la exposición del Santísimo, más dos candeleros labrados que venían a completar el juego existente, todo ello llevado a cabo por el platero Lucas González entre 1705 y 1710. Transcurrirían varios años antes de que se emprendieran nuevos trabajos de platería, asimismo relacionados con el culto eucarístico y las fiestas del Corpus Christi y su octava. Parte importante del conjunto de piezas destinadas a este fin fueron las antiguas andas de plata⁴ que había donado el obispo don fray Juan de Portocarrero (1603-1631) el 9 de noviembre de 1626, para que sirviesen conjuntamente a la catedral y al convento de San Francisco, a cuya orden pertenecía el prelado. La condición establecida en la escritura de donación, según la cual las andas quedaban depositadas en el convento, se alteraría en 1678, fecha en que se establece un nuevo convenio entre la comunidad de franciscanos y el cabildo, según el cual la pieza se custodiaría en la catedral a partir de ese momento, disfrutando de ellas el convento en las fechas acordadas. Sin embargo, en parte por el afán renovador del momento y, también, para evitar fricciones e incomodidades a ambos copropietarios, el cabildo, con la anuencia de obispo Molina y Rocha, plantearía la construcción de unas nuevas andas, como aparece reflejado en el cabildo de 27 de febrero de 1755 en que se acuerda “la construcción de Andas para (el) día de Corpus más

4 Dichas andas aparecen descritas en el *Inventario* de 1724 como “... unas Andas de Plata que sirven en la función del Copus las quales se componen de quatro columnas (sic) forradas en plata y assimismo los brazos forrados en plata, su coronación se compone de quatro pirámides y ocho barretas y enzima su meseta con una cruz”.

con la circunstancia de ser con diseño... y (se) manda venir los maestros tallistas para dicha obra...”⁵. Aunque en la reseña no se especifican los nombres de los artífices llamados al reclamo de la obra, podría asegurarse que uno de ellos fue el tallista accitano Andrés Alós (1701-177?) que, una vez establecido en la ciudad de Almería con vistas a la realización de la estructura de madera de la citada pieza, sería contratado para ejecutar los hermosos marcos tallados que encuadran las pinturas de Antonio García contenidas en el presbiterio. Que esto fue así lo confirma el acta capitular de 25 de junio de 1756 en que, tratando una vez más sobre la realización del trabajo, se dice que se “...aga un dibujo de dichas andas por el Maestro Alós”⁶.

No consta si dicho mueble llegó o no a realizarse, pues si bien se sabe que unas andas fueron mandadas deshacer en 1777 para con su plata formar dos cálices “dorados a fuego por dentro y por fuera con peso de sesenta y dos onzas⁷, se desconoce si la noticia hace referencia a las andas sufragadas por el obispo Portocarrero o a las diseñadas por el Andrés Alós. Sin embargo, si se harían otras obras que enriquecerían el conjunto eucarístico, como una “Custodia de Altar con adorno de plata para poner el Tabernáculo de ella en que se manifiesta al Santísimo a fin de que en el día de Corpus salga su Majestad con la posible desenzia...”⁸, por la que se pagó, el 17 de junio de 1757, “...una cuenta por entero del costo del Tabernáculo de Plata que se vio en Granada” de dieciocho mil cuarenta y seis reales y tres maravedís⁹. Esta pieza, a nuestro entender, una custodia portátil de templete, tuvo que ser de notables dimensiones y peso, como parece confirmar una noticia registrada en el acta capitular de 25 de junio de 1790, según la cual “en consideración a que por el excesivo peso de la Custodia que sirve para el día del Corpus, con un pié...” era imposible encontrar presbíteros que la llevasen a hombros, “...se acordó... hacerle mesa donde puedan ir hombres ocultos para llevarla o de reformarla si S.S.I. lo (tuviera) por conveniente...” para lo que se destinaba toda la plata vieja existente en ese momento en la iglesia¹⁰. Por lo demás, el ajuar eucarístico también se mejoró con dos candeleros que se hicieron nuevos por el precio de cuatro mil ciento diecisiete

5 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 31, fol. 3v.

6 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 31, fol. 89v.

7 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 42, fol. 30v. Cabildo de 24 de octubre de 1777.

8 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 31, fol. 3r. Cabildo de 25 de febrero de 1755.

9 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 31, fol. 122v.

10 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 47, fol. 271r.

reales y que pesaron ciento ochenta y dos onzas y dieciséis reales de plata¹¹, desconociéndose en este caso, como en el del resto de las piezas citadas, el nombre del platero, o de los plateros, que las hicieron, así como su lugar de procedencia, aunque con seguridad se adquirieron fuera de Almería, tal vez en talleres cordobeses o granadinos, como podría deducirse de vagas referencias contenidas en las *Actas Capitulares*.

Otro momento de interés en relación al aumento del ajuar de plata de la catedral almeriense se produjo durante el mandato del obispo Sanz y Torres, a cuya munificencia se debe una de las más preciadas joyas existentes en la iglesia. Se trata de la espléndida arca del Monumento para el Jueves Santo, de Damián de Castro (1716-1793), contrastada con su marca personal, la de la ciudad de Córdoba y la del propio artífice como fiel contraste, correspondiendo esta última marca, según parece, a la etapa final del artista, a partir de 1772 y hasta su muerte en 1793¹², años dentro de los cuales debe de datarse la citada pieza, exactamente en una fecha próxima al primero, pues Sanz y Torres fue obispo de Almería hasta 1779. De estilo rococó, el arca adopta forma de sagrario (lám. 1), presentando un entablamento curvo y los laterales ondulados resueltos mediante alargadas volutas; a su vez, los frentes de la pieza se adornan con motivos eucarísticos inscritos en medallones circulares, rodeados de flores, palmas y rocalla, rematándose el conjunto en una corona sostenida por tornapuntas. Igualmente, a la generosidad de este obispo se debe la donación de “un juego de candeleros de plata y Cruz correspondiente de costosa y primorosa hechura...” –descritos sucintamente en un *Inventario* de 1890 como “seis candeleros de plata sobre tres pies, hechos a martillo, de cinco palmos de altura escasos con su crucifijo macizo de la misma forma y altura proporcionada-, que fueron adquiridos con el sobrante de un deposito de sesenta mil ducados aplicado por el prelado para la construcción del órgano, trascoro y tabernáculo de la catedral¹³. Este importante legado se completaría con dos magníficos ternos procedentes de Toledo y otro, bordado en oro, de taller madrileño, aparte del regalo de una lámpara de plata para el trascoro¹⁴. Sin embargo, la construcción del nuevo tabernáculo en mármoles y jaspes supuso el desmontaje del antiguo de plata, de sus gradas

11 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 31, fol. 5v. Cabildo de 10 de abril de 1755.

12 D. ORTIZ JUÁREZ, *Punzones de platería cordobesa*. Córdoba, 1980, p. 102.

13 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 42, fols. 69r-v y ss.

14 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 40, fol. 190r. Cabildo de 4 de mayo de 1776.



Lámina 1. *Damián de Castro. Arca de Jueves Santo.*

y gradillas y del frontal del altar mayor, desconociéndose la suerte corrida por estas piezas aunque, es de suponer, se dieran para su fundición o como parte del pago de otras obras, como se constata, por ejemplo, en el cabildo de 2 de noviembre de 1798, en donde el señor tesorero presentó un memorial

del mayordomo de fábrica mayor “con relación de las alhajas hechas en Córdoba para el servicio de esta Santa Iglesia y cálices dorados a fuego que se llevaron para ello importe 40.698 reales 13 maravedía de vellón, y habiendo recibido los maestros plateros 21.507 reales de plata vieja se le restan 19.191 reales 17 maravedís de vellón...”¹⁵.

La noticia anterior, expresiva de un importante encargo, cuyos componentes aunque no se especifica tuvieron que ser, al menos en parte, “dos pares de ciriales, uno para uso ordinario y el otro para “las festividades clásicas”, dos incensarios, dos navetas, dos campanillas nuevas, dos cálices, doce pares de vinajeras doradas íntegramente a fuego por dentro y por fuera y cuatro cetros, remite a una constante que, como ya se ha dicho, se mantiene en la catedral de Almería durante el último cuarto del siglo XVIII de adquisición de obras de plata procedente de talleres cordobeses, como testimonian no sólo los documentos sino el inventario de las alhajas catedralicias donde se localizan, además del arca de Damián de Castro, una hermosa custodia de sol (lám. 2), en plata sobredorada, de Antonio de Santa Cruz (1733-1793), y distintas obras de Antonio Ruiz *el joven*, entre otras. No obstante, y aunque el 26 de marzo de 1799 se recibía una nueva remesa de obras de plata traída de Córdoba¹⁶, en el final de siglo se comienza a notar un cierto cambio en el gusto de los clientes, al menos en el del obispo don fray Anselmo Rodríguez, que prefería para su iglesia obras ejecutadas por “artífices de Madrid por serlos de mejor nota”, con diseños aprobados por la Cámara de Castilla y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando¹⁷. Un ejemplo de ello, ya en el siglo XIX, es la adquisición de un bello relicario neogótico al platero madrileño Francisco Moratilla (1797-1873), destinado a contener “una muela” de San Indalecio, patrón de la diócesis.

Por lo demás, el resto de piezas documentadas en el siglo XVIII son obras sueltas procedentes de donaciones, tanto de los prelados como de miembros del cabildo y particulares, así como otras que le correspondieron a esta institución de los espolios de los sucesivos obispos. Así, el primer caso se refiere a la entrega, el 10 de enero de 1708, de “un cáliz mui rico con su patena, dorado...”, junto con un ornamento completo para el servicio del altar mayor,

15 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 51, fols. 318r-v. Cabildo de 2 de noviembre de 1798.

16 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 52, fol. 58v.

17 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 47, fol. 300v-301r. Cabildo de 28 de septiembre de 1790. También, fol. 316r. Cabildo de 5 de noviembre de 1790.



Lámina 2. *Antonio de Santa Cruz. Custodia.*

donación del obispo don fray Juan de Bonilla y Vargas (1705-1707) tras su marcha al obispado de Córdoba, ciudad de la que pudieron provenir ambas piezas. El 15 de febrero de 1742 se registra la entrega de una fuente de plata regalada por el maestrescuela de la catedral, don Juan Antonio Collado. Igual-

mente, el 17 de mayo de 1751 el magistral manifestaba su intención de donar una lámpara de plata para la capilla de Nuestra Señora de la Piedad valorada en tres mil reales. La dotación de lámparas para las distintas capillas de la iglesia aumentaría con una, regalada el 4 de noviembre de 1755, por un tal Sr. Rosel, para la capilla de San Ildefonso y con otra sufragada por el cabildo para la de San Indalecio, encargada el 20 de marzo de 1759 a un platero de Jaén del que se desconoce el nombre. Más tardíamente, ya en 1780, se registra una nueva donación de dos “azafates obalados, su longitud de tres cuartas y su ancho dos, su peso como de cien onzas a lo menos, de nueva fábrica, sin estrenar (y) de esquisita hechura...” por parte del chantre, considerando las faltas que padecía la iglesia mayor de algunas “alajas decentes para varios destinos en sus funciones solemnes...”¹⁸.

PLATEROS ACTIVOS EN LA CATEDRAL DE ALMERÍA

Se enumeran, expuestos por orden alfabético, los nombres de una serie de plateros que trabajaron para la catedral de Almería durante el siglo XVIII. Sólo se citan aquellos artífices registrados a través de las *Actas Capitulares*, excluyéndose del listado aquellos otros que no han podido ser documentados por este medio, a pesar de existir obras suyas inventariadas en la catedral y que se citan en este trabajo.

RAFAEL JUAN DE AGUILAR Y CUETO

Platero cordobés. La única noticia que se tiene acerca de este artífice en relación con la catedral de Almería aparece recogida en el *Acta Capitular* de 26 de marzo de 1799, en la que se especifica que “...se presentó la cuenta del costo que ha tenido la segunda remesa de la obra de plata para esta Santa Iglesia entregada en ella por los Maestros Artífices de Platero D. Rafael Juan de Aguilar y Cueto que lo es de la ciudad de Córdoba y D. Joaquín García Heredia que lo es de esta Ciudad, importante la cantidad de ochenta y nueve mil quinientos sesenta y cinco reales 18 maravedís de vellón...

18 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 20, fols. 131r-v. Cabildo de 10 de enero de 1708; Libro 26, fol. 243r. Cabildo de 15 de febrero de 1742; Libro 30, fols. 33v-334r. Cabildo de 17 de marzo de 1751; Libro 31, fol. 42v. Cabildo de 4 de noviembre de 1756; Libro 32, fol. 36v. Cabildo de 20 de marzo de 1759; y, Libro 43, fols. 101r-102v.

expresando que de la antecedente cantidad se deben rebajar 766 onzas de plata vieja de varias clases importante todas doce mil veinte y tres reales diecisiete maravedís y quedan de líquido para dichos artífices la de setenta y siete mil cuatrocientos cuarenta y dos reales un maravedís de vellón...”¹⁹.

JOSEPH AZNAR

Platero. Activo en la catedral de Almería desde el 6 de febrero de 1781 en que presentó un memorial al cabildo “...solicitando hacer lo que ocurra de su oficio y se ofrezca en esta Santa Iglesia...”²⁰. El primer encargo que se le conoce fue el de la “...Composición de diferentes Alajas de Plata que sirven en el Altar y oficios divinos...”, cobrando por ello la cantidad de ciento quince reales y diez maravedís que les fueron pagados el 12 de junio de 1781²¹. A partir de esta fecha se registran en las *Actas Capitulares* pagos regulares efectuados a este artífice por numerosos trabajos llevados a cabo en la catedral almeriense, casi todos ellos relacionados con arreglos y limpieza de la plata²². No obstante, el encargo más importante que recibió del cabildo se fecha el 29 de abril de 1783 y consistió en “...la composición de la pértiga del Pertiguero y la lámpara de Nuestra Señora de la Esperanza (y) la de los incensarios y blanqueo dellos...”²³.

19 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 52, fol. 58v.

20 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 43, fol. 225v.

21 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 43, fols. 228v-229r.

22 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 44, fol. 91v. Cabildo de 17 de diciembre de 1782: “...Se presentó la quenta del platero, importe 61 reales de vellón por la composición que ha hecho de las alajas de Plata de esta Santa Iglesia...”. Libro 47, fol.40r. Cabildo de 14 de noviembre de 1788: “...Memorial del Mayordomo de Fábrica Mayor en que presenta la quenta del Maestro Platero de la composición de incensarios y formación de tres cucharillas para el incensario y olios (sic) que estaban quebradas e inservibles las dos. Se acordó por nuestra parte se le pague incluyéndose en parte del pago las dos cucharitas que estaban inservibles...”. Libro 47, fol. 221v. Cabildo de 27 de enero de 1790: “...Memorial de Joseph Asnar Platero en que pide 986 reales de vellón importe de la composición de varias alajas de la sacristía...”.

23 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 44, fol. 146v. Otras noticias referentes a estas piezas aparecen recogidas en: Libro 44, fol. 240v. Cabildo de 31 de octubre de 1783: “...se acordó se le haga saber al Mayordomo de Fábrica Mayor benga en compañía del platero a pesar ante el sacristán... la lámpara de N. Señora de la Esperanza y pesándola y dejando razón de su peso... se le entregue al platero para que la componga...”. Libro 44, fol. 256r. Cabildo de 18 de noviembre de 1783: “... Se bio otro (memorial) del Maestro Platero Joseph Aznar en que dice se le debe una onza de plata que puso a más de las seis que se le encargaron en la Pértiga. Se acordó... se le satisfaga”.

JOAQUÍN FERNÁNDEZ

Platero. En el *Acta Capitular* de 19 de febrero de 1761 se refiere que “...el Platero Joaquín Fernández había conduizado una custodia muy decente fabricada en Sevilla sobre dorada y esmaltada por si el Cabildo quería comprarla...”. Se acordó que, aunque no estaba marcada, si el maestro rebajaba dos reales por onza sobre el precio inicial y aceptaba veinticinco doblones por su hechura sería tomada por la iglesia, cosa que finalmente no ocurrió a no conformarse el artífice con tales condiciones²⁴. Posteriormente, el 8 de febrero de 1763, este mismo platero manifestaba encontrarse con “...una lámpara de Plata de bella hechura y propia para ornato de alguna de las capillas de esta Santa Yglesia y que sirviéndose el cabildo comprarla haría la posible equidad en su precio y al mismo tiempo si no había fondos de prompto (sic) en la Fábrica Mayor esperararía a su pago todo el tiempo que el Cabildo gustase. Y habiéndose traído a esta Sala Capitular la citada Lámpara, que pareció a todos los señores muy buena, se acordó que conveniéndose en ello el Ilmo. Sr. Prelado (don Claudio Sanz y Torres) se tome y compre dicha Lámpara destinándose para la Capilla que nuevamente se ha construido para Nuestra Señora del Carmen...”²⁵. También, y aunque en los documentos no se especifica el nombre del maestro platero que las ejecutó, se le puede atribuir, por las fechas en las que estuvo activo en la catedral, la labra de dos coronas de plata para unas imágenes de Nuestra Señora del Carmen y del Niño que fueron encargadas el 27 de enero de 1764 y estaban concluidas para el 10 de abril de ese mismo año, como lo atestigua una noticia extraída del acta del cabildo de ese día en la que se dice que “...habiéndose finalizado las dos Coronas de plata para la Sagrada Imagen de Nuestra Señora del Carmen y el Niño se trajeron a este Lugar para su inspección y hallándose éstas rematadas con bastante perfección y a gusto de todos los Señores, se acordó que a consecuencia de lo determinado... se pague al Artífice las onzas de plata que pesasen dichas Coronas por razón de sus echuras a razón de once reales de vellón cada una, dándosele igualmente de gratificación quarenta reales de vellón...”²⁶

24 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 32, fol. 162r.

25 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 33, fol. 178r.

26 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 33, fols. 342r-v. Otras noticias sobre estas coronas pueden encontrarse en: fol. 302r. Cabildo de 27 de enero de 1764; fols. 303v-304r. Cabildo de 31 de enero de 1764; fols. 345r-v. Cabildo de 12 de abril de 1764 y, fols. 369. Cabildo de 19 de junio de 1764.

DIEGO GARCÍA

Platero granadino. Sólo consta en los documentos consultados que en la sesión capitular de 6 de diciembre de 1791 se vio “...un Memorial de Diego García, Artífice y Maestro de Platero de la ciudad de Granada. Se acordó se tenga presente para quando se trate de hazer (en esta catedral) alguna obra de platería”²⁷.

JOAQUÍN GARCÍA HEREDIA

Platero y vecino de Almería. El 4 de febrero de 1791 se vio en cabildo un certificado de este artífice “...como Maestro Platero que soy de esta ciudad...”, fechado el 15 de julio de 1790, referente al pesado de ciertas piezas de plata para su renovación o composición, a saber, “...cuatro calices con tres patenas; dos copones viejos; dos cruces; dos columnas con sus basas y pies; doce campanillitas; dos campanillas de Altar; cuatro candeleros de bujía, siete cálices con su patenas; un portapaz; un frontal derecho (y) seis cañones de palio con seis perillas...” que pesaron la cantidad de ochenta y dos libras, trece onzas y diez adarmes de plata²⁸.

El primer trabajo que se le conoce fue el de la composición de un aceite y tres campanillas de plata, por lo que se acordó pagar, el 20 de diciembre de 1791, “...al Maestro García que las ha ejecutado mil ciento treinta y nueve reales de vellón...”²⁹. Un nuevo encargo se registra el 6 de enero de 1793 referente a la composición de cuatro cetros, seis copas, unos incensarios y un hisopo de plata, para cuyo cobro el platero tuvo que presentar al cabildo una relación individualizada del número de onzas de plata que había invertido en cada pieza y cuantas y cuales habían sido éstas³⁰. La última noticia que hace referencia a este platero se recoge del acta capitular de 1 de marzo de 1798 y, aunque en ella no aparece explícitamente su nombre,

27 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 48, fol. 3v.

28 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 47, fols. 338r-v.

29 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 48, fols. 41r-v. Otra noticia, fechada el 3 de julio de 1792, informa lo siguiente: “... (memorial) de D. Joaquín García, Maestro Platero, quejándose de no haverle satisfecho el Mayordomo de Fábrica Mayor la cantidad que dice se le debe de mil ciento treinta y nueve reales por la composición de varias alajas de plata, y teniendo presente este Lugar que ya hace tiempo se mandó satisfacer la quenta que presentó... se manda que se pague...”. Véase: Libro 48, fol. 151v.

30 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 48, fol. 323v. Cabildo de 1 de febrero de 1793.

debe de tratarse de su persona cuando se dice que “...el sacristán presente relación... de las Alajas de plata de su servicio que necesiten composición o reparo y de las que contemple necesarias de nueva construcción para que el Culto de Dios esté completamente asistido, acompañando relación del Maestro Platero, único que hay en esta ciudad, del importe de lo uno y del valor de los otro...”³¹.

LUCAS GONZÁLEZ RODRÍGUEZ

Platero y pertiguero de la catedral de Almería. Posiblemente de origen levantino, estuvo casado con Mariana Sarmiento³², de cuyo matrimonio nacieron varios hijos, uno de ellos, a saber, sacerdote en Lorca³³ y otros dos residentes en la ciudad de Murcia³⁴. Activo en la iglesia mayor almeriense desde 1705, aparece ocupando el puesto de pertiguero a partir del año 1711, manteniendo este título en propiedad –incluso después de su jubilación en 1744– hasta, al menos, la primavera de 1751.

La primera obra de cierto interés que se le documenta es la manufactura de “...la puertecica del Sagrario del Altar de Plata que se ha hecho nueva...”, así como la limpieza y el aderezo de las gradillas del altar mayor, por lo que el platero cobró la cantidad de ochocientos ochenta y cuatro reales de vellón³⁵, tal y como se refleja en el acta de la sesión capitular de 18 de agosto de 1705. De mayor interés resulta la labra del “...Arca del Santísimo del Altar de Plata...” para lo cual se tenían entregadas “... algunas partidas a cuenta de esta dicha obra a Lucas González, Maestro de Platería, que la a echo...”³⁶. Este arca custodia, desgraciadamente desaparecida, descrita

31 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 51, fols. 171r-v.

32 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 26, fol. 67v. Cabildo de 15 de marzo de 1740. Aparece el nombre de la mujer del platero en relación con un memorial en que pedía que “...por quanto los acreedores de su marido executavan la casa en que vivían queriéndola venderla a lo que no podía resistirse, azeptó a que con la providencia que se tomó por este Lugar de que sólo se le diese el salario de tres reales para alimentar al dicho su marido y familia y lo restante hasta el todo de la venta deste quedase por vía de embargo en el Mayordomo de la fábrica...”.

33 A.C.A. *Actas Capitulares*, Libro 29, fol. 353v. Cabildo de 9 de marzo de 1751: “...por jubilación de D. Lucas González... y que respecto a que éste se halla gozando de las mayores conveniencias por tener un hijo Cura de la Parroquia de (ilegible) Lorca de Murzia...”.

34 A.C.A. *Actas Capitulares*, Libro 27, fol. 189v. Cabildo de 30 de septiembre de 1744: “...A D. Lucas González, Pertiguero jubilado de esta Santa Iglesia se le concedió licencia para todo el tiempo que necesite para pasar a Murcia a ver dos hijos que tiene en dicha Ciudad...”

35 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 20, fol. 26r. Cabildo de 18 de agosto de 1705.

36 Ibidem.

en el *Inventario* de 1724³⁷ como “...una Urna de plata que se halla en el Altar maior con quatro Vidrieras labradas de Vuril para manifestar el Santísimo en que se deja ver en todas partes de que se compone de quatro columnas y por Pirámides quatro jarras que tienen quatro asas cada una dellas y por Coronación quatro serafines con quatro medias granadas y su Corona con su cruzetica arriba...”, tardaría varios años en terminarse, ya que, comenzada en 1705, se encontraba aún inconclusa para el 26 de junio de 1708 cuando los capitulares “...considerando la detención que ay en la obras del Arca de plata que se está previniendo para poner el Santísimo Sacramento en el Jueves Santo y en los demás días que eran necesario sobre el trono y gradas de plata que tiene esta Santa Iglesia, y que para proseguir esta dicha obra se a considerado faltar más plata...” acordaron se librará al mayordomo de fábrica mayor la cantidad de tres mil reales de vellón, a fin de prevenir el necesario metal para proseguir con la ejecución de la pieza³⁸. De esta manera, la arqueta se concluyó para el 28 de septiembre de 1710, tal y como atestigua una noticia recogida del *Acta Capítular* de 10 de junio de 1712 en la que se dice que, ese día “...exivio en este Cabildo el Sr. Thesorero un recibo dado por Lucas González, Pertiguero y Platero de esta Santa Iglesia, su fecha en la ciudad, a 28 de septiembre del año pasado de mil setecientos diez, cuyo importe son siete mil ochocientos setenta y un reales de vellón que dicho señor, en nombre de la Fábrica Mayor, acabó de pagar (por) el Arca de Plata que se hiço para la Custodia grande del Santísimo Sacramento que está en el Altar mayor...”³⁹.

El siguiente trabajo importante que se conoce de este artífice fue el de una lámpara de plata para la capilla mayor de la catedral, pieza en la que se encontraba trabajando el 7 de julio de 1713 cuando se le excusó de asistir durante todo ese mes a los cabildos por estar ocupado “haciendo la lámpara de plata para la Capilla maior de esta Santa Iglesia...”⁴⁰. La obra, realizada con la plata extraída de una lámpara antigua y de “las chapas que fueron del Tabernáculo del Altar maior...”, fue entregada el 11 de octubre del citado año de 1713, pesando 30 libras y 20 onzas, “...veinte onças más de plata de que

37 Este *Inventario*, fechado en 1724, único conocido del siglo XVIII, se transcribe en su totalidad, por lo que al apartado de plata se refiere, en el Apéndice Documental.

38 A.C.A., *Actas Capítulares*, Libro 20, fol. 149r.

39 A.C.A., *Actas Capítulares*, Libro 21, fols. 59r-v.

40 A.C.A., *Actas Capítulares*, Libro 21, fols. 97v-98r.

se le avía entregado para su disposición y hechura...” por lo que “...faltando para cumplir el pago assi del exceso de peso como de las hechuras unos mil ochocientos y noventa y tres reales, su Señoría Ilustrísima (don fray Manuel de Santo Tomás y Mendoza), por el amor grande que tiene a esta su Santa Iglesia avía cumplido y echo el pago de esta cantidad que faltaba...”⁴¹.

Hay que reseñar, también, el encargo que recibió en 1709 por parte del obispo Santo Tomás de hacer “...dos Candeleros de plata que acompañen a los quatro labrados que tiene esta Santa Iglesia...” para cuya ejecución “...parecía conveniente se deshiçiese dos Candeleros de los seis de Plata oy viejos y maltratados...”⁴². De igual manera, el 22 de diciembre de 1711, se le libraron cien reales por el “...adereço que ha hecho en la Custodia grande de esta Santa Iglesia...”⁴³ y, el 31 de julio de 1716, recibiría mil doscientos sesenta reales por el “adereço que ha hecho el Pertiguero en el frontal de plata de esta Santa Iglesia, echándole las varitas que le faltaban y dos cantoneras en los remates, blanqueándolo y bruñiéndolo...”⁴⁴. La relación continúa con una noticia extraída del *Acta Capitular* de 20 de septiembre de 1718 referente al arreglo de un cáliz que tenía el pie quebrado, por lo que “...habiéndolo reconocido D. Lucas González, nuestro Pertiguero y Platero, dixo ser necesario y conveniente y aún de menos costa hacerlo de nuevo y ofrece componerlo de esta forma dándole por ello un real y medio de a ocho...”⁴⁵. Se registra, igualmente, un trabajo de este maestro, en mayo de 1720, que alude al arreglo y aderezo de unos ciriales para lo que pedía 15 días de licencia con el fin de poder acabar para “...el día del Corpus los cañones nuevos que está haciendo para los ziriales mayores de esta Santa Iglesia...”⁴⁶. La última obra que se le documenta es el aderezo de la cruz parroquial de la iglesia

41 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 21, fol. 107v.

42 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 20, fol. 76v. Cabildo de 5 de marzo de 1709.

43 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 21, fol. 40r.

44 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 21, fols. 210r-v. El frontal de plata al que alude la noticia es el labrado en 1675 por los plateros granadinos Juan de Villa y Bartolomé Heredia. Véase: NICOLÁS MARTÍNEZ, M^a del Mar. TORRES FERNÁNDEZ, M^a del Rosario. “La platería y los plateros de la Catedral de Almería...”, p. 289.

45 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 21, fol. 332v.

46 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 22, fol. 54r. Cabildo de 10 de marzo de 1720. Los referidos ciriales son los ejecutadas por el platero Bernardo Manuel en 1655. A este respecto, véase: NICOLÁS MARTÍNEZ, M^a del Mar. TORRES FERNÁNDEZ, M^a del Rosario. “La platería y...”, p. 296. Aparecen descritos en el *Inventario* de 1724 como “dos ziriales que sirven a primeras clases con seis querubines cada uno y seis cartelas de plata que mantienen las cabezas de dichos ziriales, cada uno con cinco Cañones de plata”.

que hizo en mayo de 1735, en cuyo arreglo empleó once onzas y catorce adarmes de plata por lo que se le pagaría ciento cincuenta reales de vellón “en especie de plata de la que hubiese sin uso en la Sacristía...”⁴⁷.

ANTONIO GUERRA

Platero y vecino de Almería. En el índice y relación del Catastro de Ensenada de 1753 se registra con la edad de 52 años, casado con Nicolasa Ximénez, y padre de cinco hijos, a saber, María, Juana, Miguel, Ignacio e Ignacia. Debió fallecer para 1758 como se refleja en el acta de la sesión capitular de 8 de agosto de ese año en la que se vio un Memorial de su viuda en el que suplicaba al cabildo “...se dignase mandar librarle alguna ayuda de costa, atendiendo a la suma pobreza en que había quedado por la muerte de su marido...”⁴⁸.

Su nombre aparece reseñado por primera vez en el capítulo de 1 de agosto de 1741 en relación a la venta de una cadena de oro contenida en la sacristía almeriense que fue pesada por “...Antonio Guerra, Maestro de Platero, y que había tenido de peso dos onzas, quince adarmes y cinco gramos...”⁴⁹. En noviembre de ese mismo año fue nombrado “...teniente de Pertiguero desta Santa Iglesia en las ausencias y enfermedades de D. Lucas González que lo es en propiedad...”⁵⁰, manteniendo este título durante toda su vida, aunque los diez primeros años en condiciones laborales penosas, como lo demuestra un memorial de 9 de marzo de 1751 en el que el platero rogaba se tuviese en cuenta los años que venía sirviendo la pértiga “...los tres primeros sin renta y lo siete a la mitad por jubilación de D. Lucas González que lo era en propiedad... (por lo que pedía) se dignase el cavildo tener compasión... de su suma pobreza dándole la providencia que sea de su agrado...”⁵¹.

Que no debió ser una persona muy segura de su propia habilidad como platero lo demuestra el hecho de que se negara a labrar unos cetros mandados hacer por el cabildo el 29 de marzo de 1740, ante lo cual el arcediano se vio en la necesidad de llamar a otro artífice para la ejecución del citado encargo ya que “...Antonio Guerra no se había determinado por si solo a ha-

47 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 25, fols. 4r-v.

48 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 32, fol. 3v.

49 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 26, fols. 176r-v.

50 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 26, fol. 218v.

51 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 29, fols. 353v-354r.

cerse cargo de él...”⁵². No obstante, a resultas de una serie de circunstancias, ambos maestros colaborarían finalmente en la realización de esta obra, por cuanto el platero, Sebastián de Salas, se vio obligado “...con Antonio Guerra, vecino de esta ciudad y platero en ella, a trabajar los dos cuatro cetros a treinta y siete reales por cada mano de plata de a ocho onzas, abonándoles la merma de un adarme y onza según práctica y estilo de platería...”⁵³. Además, también trabajarían juntos, en unión con el artífice Juan de Salas, en la labra de “...otro cetro que se ha hecho para el celador, dos platicos para vinajeras que así mismo se han hecho nuevos y otros diferentes aderezos...”, según refiere el acta del cabildo de 24 de noviembre de 1741⁵⁴. Su último trabajo conocido para la catedral fue el reparo y aumento de unas ánforas de plata para los santos óleos y el arreglo de unas vinajeras, para cuya ejecución le fue entregada toda la plata vieja existente en la sacristía. Este encargo se le hizo el 5 de noviembre de 1745 y estuvo terminado para el 30 de abril de 1748, fecha en la que se presentó al cabildo “...la cuenta de la plata que se entregó a... Antonio Guerra... por las ánforas...”⁵⁵.

ANTONIO LÓPEZ DÍAZ

Platero y vecino de Jaén. La única noticia que sobre este artífice se conoce en relación con la catedral de Almería la proporciona el acta capitular de 16 de agosto de 1782, en la que se escribe lo siguiente: “...El Señor Lectoral hizo presente que había escrito al Maestro Antonio López Díaz, Platero de Jaén, preguntándole sobre si se le habían de devolver los diseños de los Zetros, o si (los dejaba) a beneficio de la Fábrica... por cuanto que no se podían executar dicha obra por ahora... y habiéndole respondido el citado platero podía quedar a beneficio de la fábrica y para su uso era conveniente y necesario se satisficiese su valor... se acordó se tasen dichos diseños por el maestro escultor Testa y se satisfaga de los Caudales de Fábrica Mayor...”⁵⁶.

52 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 26, fol. 179r. Cabildo de 8 de agosto de 1741.

53 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 26, fol. 180r.

54 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 26, fol. 220r.

55 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 26, fols. 206v y 257r.

56 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 44, fol. 45v.

JOAQUÍN MONZÓN

Platero. Su nombre aparece por primera vez en el *Acta Capitular* de 7 de abril de 1761 en la que se refiere que "... el Señor Thesorero manifestó que el Maestro Platero Monzón se le había avistado (sic) y dado a entender la baja de un real por onza en el precio de la Custodia en caso que el Cavildo Condescendiese en su compra para la Iglesia, de modo que venía a reducirse al de Diez y nueve reales que era un medio entre los diez y ocho que se le ofrecían y los veinte que tiene de valor neto cada onza de dicha plata por ser de Ley sin embargo de no hallarse marcada, y que siempre que se le pagase a los dichos Veinte reales se obligaría a darla marcada de toda Ley. En cuia inteligencia se acordó que, atentos a que la Custodia antigua de esta Iglesia se aya ya maltratada y muchas de sus piezas defectuosas y que la referida del citado Monzón es Alaja preciosa... de plata y con la equidad en el precio que se manifiesta, desde luego se compre y se pague su valor de los fondos de Fábrica Mayor..."⁵⁷. La siguiente y última noticia recogida sobre este artífice en relación con la catedral de Almería tiene fecha de 8 de febrero de 1763, y en ella se refiere que "... el Señor Doctoral hizo presente había conferido con D. Joaquín Monzón, Maestro Platero, sobre el valor de la Lámpara y que en consecuencia de lo tratado... (se le había dicho) no se tomaría la referida Lámpara sino es dándola sin echuras en lo que no se había combenido el referido Maestro y en su consecuencia se la había llevado y haviéndose conferido sobre este asunto, se acordó que dicha Lámpara se tome pagándose las hechuras con tal que estas sean en una cantidad mui moderada..."⁵⁸. Se desconoce el destino de esta lámpara y su posterior historia.

JUAN DE SALAS

Platero y vecino de Cuevas de Almanzora (Almería). En los documentos catedralicios sólo aparece su nombre en el *Acta Capitular* de 24 de no-

⁵⁷ A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 32, fol. 168r. En la guía *La Catedral de Almería*, publicada en 1975 por la editorial Everest, en la página 55 aparece reproducida la fotografía de una custodia que los autores del texto identifican como obra "adquirida al maestro Monzón, platero de Sevilla, en 1761". Se trata de una equivocación, dado que la custodia que se reproduce corresponde a la labrada por el platero cordobés Antonio de Santa Cruz, tal y como se documenta en este trabajo.

⁵⁸ A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 33, fol. 178r.

viembre de 1741⁵⁹ en la que se registra que este artífice, en unión de los también plateros Sebastián de Salas y Antonio Guerra, había recibido cierta cantidad de dinero por el aderezo y reparo de varias piezas de plata para la catedral.

SEBASTIÁN DE SALAS

Platero y vecino de Cuevas de Almanzora (Almería). La primera noticia referente a su persona se encuentra en el acta capitular de 8 de agosto de 1741 y en ella se hace mención a un informe del arcediano, Francisco Clemente de Carpio y Sarmiento, dando cuenta que “... había venido a esta Ciudad un Platero de bastante inteligencia y que vivía en la villa de Cuebas...” llamado para el aderezo de unos cetros “respecto a que Antonio Guerra no se había determinado por si solo a hacerse cargo de él... y que haviendo tenido una dilatada sesión con dicho Maestro sobre el ajuste e importe de dicha obra le había encontrado en unos precios desproporcionados... (pues) propuso que trabajaría cada mano de plata de a ocho onzas a quarenta y quatro reales en esta ciudad y a quarenta en su tierra abonándole también un adarme de merma en cada onza y por dorar las zebollas de cada Cetro ciento y veinte reales. Y considerando lo excesivo de este precio y al mismo tiempo lo peligroso que es en las presentes circunstancias del tiempo el sacar la plata de los quatro Cetros de esta ciudad... se acordó... (se) haga llamar nuevamente al expresado Maestro y vea si puede arreglarlo a un precio razonable trabajando en esta Ciudad... (y se) disponga el tantear si podía venir de Granada algún oficial... para trabajar y aderezar dichos cetros”⁶⁰. Discutido el asunto, el 11 de agosto de 1741 el arcediano comunicaba nuevamente al cabildo haber “...entrado en ajuste para el reparo de los Cetros con el Maestro Sebastián de Salas... y después de reflexionada la obra que se había de hacer, se obligó dicho Maestro con Antonio Guerra, vecino desta Ciudad y Platero en ella, a trabajar los dos quatro cetros a treinta y siete reales por cada mano de plata de a ocho onzas, abonándoles la merma de un adarme y onza según práctica y estilo de platería por lo que consume el fuego, y en cuanto a lo dorado que ha de tener... se acordó que el señor Arcediano les vaia socorriendo... a buena cuenta del valor de la cadena de oro que se

59 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 26, fol. 220r.

60 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 26, fols.179r-v.

vendió para dicho efecto...”⁶¹. La obra debió comenzar casi inmediatamente ya que para el 31 de octubre se hacía presente “...como para rematar los Cetros de plata que se están haciendo se habían comprado en los Vélez 83 onzas y cuatro adarmes a precio de 17 reales cada una...” y que después de haber tomado cada platero lo que necesitaban para perfeccionarlos sobraban aún de cuarenta y cinco a cincuenta onzas de plata por lo que “...le parecía a dicho señor (el arcediano) que con dicha plata se hiciese un cetro regular y moderado en su fábrica para el celador de ella según se practica en todas las catedrales de España...” acordándose se ejecutase “dicho cetro para el celador con la plata que quedare de los cuatro Cetros mayores que se están haciendo para el Coro...”⁶².

Estos objetos estuvieron finalizados para el 24 de noviembre de 1741, abonándosele a los maestros “... Juan y Sebastián de Salas... y (a) Antonio Guerra... por la renovación de los quatro cetros, dos Paces que se han hecho nuevas, otro cetro para el Celador, (por la) composición y dorado de la paz que llaman para el señor Obispo, (por) las dos que sirben en el Coro y el dorado que llevan dichos quatro cetros grandes y las dos referidas Paces, (por) dos platicos o bandejitas pequeñas que se hicieron de nuevo para portar vinajeras, (por) la composición de toda las viejas y las que se hicieron de nuevo, (por) agrandar los tres suelos de los incensarios que ai en la Sacristía, soldar un pie de un atril de plata y piezas que faltaban de dichos Incensarios...”, la cantidad de cuatrocientos ochenta y tres onzas y adarme y medio de plata, de los cuales recibieron dos mil seiscientos veinte reales en dinero a resulta de que el resto lo habían percibido en plata y especies⁶³.

ANTONIO DE SANTA CRUZ

La llegada a Almería de este gran platero cordobés se relaciona con un amplio encargo realizado por el cabildo, en conformidad con el obispo, don fray Anselmo Rodríguez, en junio de 1790, relativo a la composición y renovación de numerosos objetos de plata para la catedral. Así, el 10 de septiembre de 1790, se vio un memorial del mayordomo de fábrica mayor dando la noticia que se encontraba en la ciudad de Almería “...D. Antonio Santa Cruz,

61 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 26, fol. 180r.

62 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 26, fols. 210r-v.

63 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 26, fol. 220r.

a quién recomienda como uno de los principales plateros de la ciudad de Córdoba quién a la vista de la plata y alhajas a manifestado la imposibilidad de que la obra se practique en esta ciudad y la necesidad que se advierte de la renovación de todos los utensilios de este metal de esta Santa Iglesia y en su vista y teniendo presente el Cabildo que este negocio se ha procedido de acuerdo con el Ilustrísimo Señor Obispo... (se) acordó pase a dicho Señor Ilustrísimo para que con presencia de lo que el maestro manifiesta se sirva determinar lo más conveniente...”⁶⁴. De esta manera, se dio orden para que el mayordomo de fábrica mayor se valiera del “...artífice D. Antonio Santa Cruz que ha traído (sic) de Córdoba por su propio impulso para la fundición y composición de alajas de plata... ajustando con dicho artífice el precio de cada una de las que han de fundirse de nuevo o componerse... de cuyo ajuste y trato dará cuenta inmediatamente para que aprobado también por este Lugar y por su Señoría Ilustrísima no le quede género de duda que ebacuado este punto entregue dicho mayordomo por si mismo al dicho artífice las citadas alajas que se hallan de componerse e igualmente la plata que se halla de fundir todo con distinción de peso, reduciendo estas últimas al valor estimado a cuenta del importe de toda la obra y que todo lo ejecute bajo de seguridades competentes a mutua satisfacción de ambos...”⁶⁵. Las últimas noticias que se refieren a este platero se fechan el 24 de septiembre de 1790 y el día 25 de ese mismo mes y año, y en ellas se reseña “...la contrata o regulación de precio propuesta y avenida... con el artífice de Córdoba Don Antonio Santa Cruz...”, para una vez tratado “...se formen diseños... (y) se admita la propuesta del platero de Córdoba con vista ocular de los residentes en esta ciudad antes de la obra, para que se enteren del estado de las piezas que han de componerse y después de hechas para que declaren si sus precios corresponden al trabajo e igualmente el de las nuevas fundición y así mismo de la plata y en caso contrario se moderen dichos precios combiniéndose a lo menos dos de dichos tres artífices y que bajo iguales precauciones se le tome el cáliz y vinajeras que trae de muestra...”⁶⁶.

64 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 47, fol. 391r.

65 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 47, fols. 395v-396r.

66 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 47, fols. 397r-v; 298r (sic) y 398r.

JOSÉ VARGAS MACHUCA

Platero cordobés. Su nombre aparece relacionado con una reseña registrada en el *Acta Capitular* de 23 de noviembre de 1790 en la que se dice “...Viose un memorial de D. Joseph Vargas Machuca, natural y vecino de Córdoba residente en esta y Artífice de todas las Alajas de esta Santa Iglesia, previendo componer las Alajas de plata con equidad y sin que sea necesario pedir de nuevo las viejas y en su vista y pareciéndole bien a este Lugar la propuesta, acordó se pase a S.S.I.... para que resuelva lo que hubiere por combeniente...”⁶⁷. Contratado para labrar unos ciriales, el 1 de febrero de 1791 presentaba al cabildo un nuevo memorial en que señalaba “... los precios de seis onzas de plata que ha de comprarse para los ziriales y el de diez para cada pieza que haga nueva para ellos... Y en su vista, sin embargo que el cabildo le parece podía hazer alguna equidad en los precios que asigna para la composición de los ziriales con todo por su parte y contraiendose sólo a ellos ascede a dicha composición bajo dichos precios conforme con ello S.S. I., siendo de su cuenta poner o buscar obrador por no tenerlo esta Santa Iglesia...”⁶⁸.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1724

Inventario de las Alhajas de Oro y Plata de Nuestra Santa Iglesia realizado con motivo de la visita a Ella del Ilustrísimo y Reverendísimo Señor D. Joseph Pereto y Ricarte, obispo de esta Ciudad, el 15 de marzo de 1724.

A.C.A. Documentos Varios (1601-1874). Caja 4. Pieza 9.

Primeramente una Urna de plata que se halla en el Altar maior con quatro Vidrieras labradas de Vúril para manifestar el Santísimo en que se deja ver en todas partes de que se compone de quatro columnas y por Pirámides quatro jaras que tienen quatro asas cada una dellas y por Coronación quatro serafines con quatro medias granadas y su Corona con su cruzetica arriba.

67 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 47, fol. 322v.

68 A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 47, fol. 337r.

Más un frontal de plata que sirve a el Altar Maior en primeras clases sin falta alguna.

Más unas andas de plata de plata que sirven en la función del Corpus las quales se componen de quatro Columnas forradas en plata y assimismo los brazos forrados en plata. Su coronación se compone de quatro pirámides y ocho barretas y enzima su meseta con una cruz. (Al margen: Estas andas están en la Contaduría).

Más una Cruz Maior de Plata sobredorada con dos Santos Christos uno amarrado a la columna y otro crucificado de plata y la bara se compone de ocho Cañones de plata.

Más dos ziriales que sirven a primeras clases con seis querubines cada uno y seis cartelas de plata que mantienen la cabeza de dichos ziriales, cada uno con cinco Cañones de plata.

Más otros dos Ziriales ordinarios con cinco cañones de plata cada uno. Más quatro Zetros que se componen de ocho Cañones cada uno. (Al margen: Estos cetros se deshizieron para hacer los nuevos como consta al fol. 413).

Más seis baras de Palio que se compone cada una de once cañones con su perilla arriba cada una della.

Más doze campanillas de plata que sirve a dicho Palio.

Más una Cruz de plata que sirve a la Parroquia con su crucifijo.

Más tres incensarios que se componen de quatro Cadenas de plata cada uno.

Más 2 navetas con sus cucharas de plata.

Más una cruz pequeña de Guión del Santísimo.

Más un juego de seis candeleros con su Cruz y Crucifijo que sirven a las primeras Clases. Su hechura triangulares.

Más quatro Candeleros con su Cruz pequeña que sirven de ordinarios al Altar maior. Su hechura redondos. (Al margen: Más dos de estos que todos componen seis).

Más dos Atriles que sirven a primera clases labrados de vuril con las armas de esta Iglesia que se componen cada uno de quatro pies con tres columnas a la espalda de ellos. Su peso veinte y una libra y veinte y zinco onzas.

Más una puerta en que está enzerrada la Custodia en el Altar maior forrada en Plata.

Más un cáliz de plata sobredorada que sirve a primeras clases, el qual se compone de tres Serafines de plata sobre puestos en su peana y tres flores y lo restante del con otros diez y su patena dorada.

Más quatro Cálices de plata sobredorada con sus patenas. (Al margen: Uno de estos cálices sobre dorado se le añadió una pieza y se doró. Uno de éstos sirve de ordinario al Altar Mayor).

Más otro que sirve a los muertos sin patena.

Más dos copones de plata que sirven a la Comunión general que pesan dos libras y seis onzas.

Más un azetre con su isopo todo de plata. Su peso... (Al margen: ojo al fol. 413. Consumióse el hisopo. Hay otro hisopo de un señor obispo)

Más un ostiario sin tapa que pesa Diez onzas.

Más una lanterna (sic) de plata que sirve de ordinario a los Maitines.

Más una palmatoria con su espaviladera y su cadenica. (Tachado)

Más dos portapaces que sirven de ordinario con su efigie, cada una de la concepción de plata que pesan una libra y seis onzas. (Al margen: los dos portapaces se fundieron para hacerlos nuevos como consta. Se hicieron otro).

Más un Portapaz grande sobredorado que sirve quando asiste Su Ilustrísima, que pesa una libra y onze onzas.

Más agua manil que sirve quando viene su Ilustrísima, que pesa una libra y ocho onzas.

Más un platillo que sirve para el bálsamo de la función de los olios (sic). (Al margen: éste se deshizo y se hizo una tembladurica).

EL FIEL CONTRASTE DE ORO Y EL MARCADOR DE PLATA DE LA CIUDAD DE MURCIA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII

CRISTINA TORRES-FONTES SUÁREZ

Universidad de Murcia

El panorama de la actividad artística a lo largo del siglo XVII es tal vez, el paradigma mas claro sobre el sistema cultural y los caracteres de una sociedad afincada en lo tradicional y con escasos signos de movilidad o apertura. Se ha considerado el siglo XVII como el siglo de oro de las artes y la literatura, y lo ha sido así teniendo en cuenta la producción de la corte y en núcleos localizados como Sevilla, Granada, Valencia o Valladolid; pero en cuanto al Reino de Murcia cabe señalar que el nivel artístico fue muy desigual. Se detecta en determinados momentos gran actividad, pero no es fruto de grandes inversiones como en la centuria anterior, sino una producción diversificada y mas modesta. El relativo aislamiento periférico del Reino y las sucesivas crisis económicas dejan huella en el arte así como los cambios culturales acaecidos desde el Concilio de Trento, afectarán evidentemente a todas las manifestaciones artísticas.

El estudio que abordamos se centra en los años siguientes al proceso retroactivo que sufre el territorio de la Diócesis de Cartagena-Murcia, cuando se ve inmersa en una serie de graves circunstancias en las que inciden la crítica situación de la España del momento y un rosario de nefastos aconte-

cimientos entre los que se incluyen las epidemias de peste de 1647 y 1658, la tristemente célebre riada de San Calixto en 1651, que inundó y arrasó a la ciudad de Murcia y a su huerta, a los que habría que añadir el terremoto de 1674, que supusieron una serie de pérdidas económicas así en recursos como en liquidez de las arcas de ambos cabildos, el catedralicio y el de la ciudad. Son pues, años de recuperación y renovación.

Compleja y difícil centuria del seiscientos, que se refleja también de algún modo en una orfebrería local que parece estancada en la primera mitad de siglo, traduciendo evidentemente la retracción económica. Contradictoriamente hay una abundante nómina de plateros en el siglo XVII en Murcia, pero pocos objetos que se conserven. Es significativo que lo que conocemos de ellos, es en la mayor parte de los casos, reparaciones, o arreglos de piezas ya existentes, y la documentación en los archivos, se limita a pequeñas transacciones o a simple mención de maestros plateros como meros testigos de ellas.

Era marcador de la platería de Toledo y platero de la reina doña Mariana de Austria, cuando en 1677 Antonio Pérez de Montalto, ejecutó ayudado por su hijo Miguel, hábil artífice también según Baquero¹, la Custodia del Corpus de la Catedral de Murcia. Fue en el último tercio de siglo cuando el cabildo catedralicio firmó el contrato con el artífice –1674- *previo el toque de campana, que de uso era, y en San Juan de la Claustra, se ayuntó el Cabildo Catedral de Cartagena, declarando, nemine discrepante, mandar hacer una custodia para las procesiones del Corpus, al platero de Toledo, Antonio Perez de Montalto; entregando el Cabildo treinta y cuatro mil y tantos reales, con gasto de viaje y ayuda de costa...*² Este encargo y su postrer realización supuso la gran obra de orfebrería del tesoro catedralicio en el siglo XVII, y una vez que la Catedral de Murcia contaba con el templete eucarístico de Antonio Perez de Montalto, parece que se inicia lentamente una renovación del ajuar de la sede de Cartagena, que ocupará a la fábrica mayor hasta bien entrado el siglo XVIII;³ iniciativas artísticas, atendiendo siempre al ornato del templo a la vez que imponiéndose las últimas tenden-

1 Baquero Almansa, A.; *Los profesores de las Bellas Artes murcianos*. Murcia, 1913. /reed, 1980.

2 Recogido del Libro de *Fábrica Mayor* de 1807, por el Deán Julio Maimón, en “Alhajas y Paramentos de nuestra Catedral”, B.M. BB. AA., Murcia, 1925.

3 Pérez Sánchez, M.; “La Custodia del Corpus de la Catedral de Murcia: historia de una obra de platería.” en *Estudios de platería*, Murcia, 2002, pp. 343-362.

cias estéticas, un barroco que se iba introduciendo lentamente en el marco de la nueva piedad contrarreformista. El propio obispo de la sede, don Antonio Medina, 1685-1694, colaboró de su propio pecunio con donación de piezas de plata, o dotes como la del chantre Juan Lucas; el importante legado del canónigo Tomás Lucas Ibáñez o el de Ferro Verdín que irían al cabildo catedralicio para que hiciera bien por su alma.⁴

Desde la Edad Media la situación en Murcia de las Artes Liberales había sido semejante al resto de España. La organización gremial se remonta a la época de Alfonso X el Sabio, consolidándose en épocas posteriores. Las primeras profesiones que cuentan con una reglamentación profesional fueron la de tejedores y pelaires (1396), sastres (1447), pintores (1470) y herreros (1489), a la que se sumaría pocos años después la de alarifes. Las ordenanzas que nacieron con el propósito de reglamentar el ejercicio profesional de los plateros, establecían los medios necesarios conducentes a prevenir y controlar los fraudes y evitar la competencia ilegal en el ejercicio de la profesión.

Los Reyes Católicos trataron de regular todos los aspectos de la vida de sus reinos, de tal manera que fuesen controlables para su mejor gobierno, y por ello procuraron dar toda clase de reglamentaciones a las diferentes corporaciones de las principales ciudades. Murcia fue una de ellas y recibió unas ordenanzas generales en las que se atendía a los distintos gremios y organizaciones, y naturalmente los plateros no fueron olvidados. Son los Reyes Católicos los que crearon la figura del fiel contraste para todas las villas y ciudades cuyas competencias quedarían fijadas en su Pragmática.; el primer nombramiento como Fiel Contraste de pesos y medidas para el reino de Murcia, recae en Suero Vigil, según se recoge del Cartulario Real de 1484-85, en quien delega su hermano Pedro de Vigil, Fiel Contraste del oro y plata por designación real, y a cuyo nombramiento el concejo de Murcia no puso objeción alguna y procedió a hacerlo efectivo.⁵

Esta reglamentación recogida en la Pragmática, sería sin duda la de más larga duración, pues a principios del XVIII aún se encontraban en vigor las mismas disposiciones que se tuvieron en cuenta para su nacimiento. Y entre estas fechas la recopilación en torno al primer tercio del siglo XVI, y que

4 Irigoyen López, A.; *Entre el cielo y la tierra, entre la familia y la Institución*, Murcia, 2000, p. 256.

5 Torres-Fontes Suárez, C.; "El Fiel contraste y marcador de oro y plata en Murcia durante el siglo XVIII" en *Estudios de platería*, Murcia, 2002, pp. 440-466.

acabaron teniendo una redacción definitiva en 1536. Estas últimas⁶ serían una versión tardía de aquellas ordenanzas locales mandadas recopilar por los Reyes Católicos. De modo que esta normativa es una síntesis de todo lo legislado por el concejo durante los dos últimos siglos medievales, a lo que habría que añadir la legislación recibida de la corona, compendio de derecho local que se hallaba vigente en Murcia hacia principios del siglo XVI. Mientras que por otra parte estas ordenanzas de la ciudad de Murcia de 1536 se pueden considerar a su vez como el antecedente de la recopilación aparecida durante el reinado de Carlos II en 1695.⁷

En términos generales estas ordenanzas tratan los temas comunes y las inquietudes de todo artesano: el examen ante el gremio, la vigilancia de los veedores o del almotacén, la calidad material de las obras, las fianzas para poner obrador, el pago de tasas, la asistencia a los cabildos o las misas de la cofradía, etc...aunque todas muestran en su conjunto una escueta redacción frente a la riqueza y variedad de situaciones y grados de competencia profesional que ofrecen, por ejemplo, las sevillanas del siglo XVI, recopiladas en 1632.

Pues bien, tanto en las ordenanzas de 1536 como en la recopilación de 1695 de la ciudad de Murcia, se echan a faltar disposiciones que reglasen el funcionamiento del oficio de platero, que no está regulado ni recogido entre la normativa. De los oficios artesanales regulados en las ordenanzas de 1536, sólo tejedores, albañiles, molineros, alabarderos y pintores, tienen referencias gremiales en estas ordenanzas pero no existe ninguna referente a los plateros, como tampoco figuran en las ordenanzas de Murcia publicadas en 1695 en donde se amplían los oficios regulados incluyendo médicos, cirujanos y barberos. Tan sólo una pequeña advertencia en estas últimas ordenanzas, la prohibición expresa a los plateros junto con otros oficios de que no saquen bancos o mesas a la calle para realizar sus trabajos, so pena de seiscientas maravedís.⁸ De esta ordenanza quedaban excluidos las carnicerías de la Plaza de Santa Catalina o aquellos mercaderes de la Puerta de Vidrieros, Arenal o Puerta del Toro, pero no en la calle Platería donde tenían sus obradores los plateros murcianos de estos siglos. Hay que esperar a la constitución de las

6 González Arce, J. D.; *Las Ordenanzas de la Ciudad de Murcia (1536)*. Murcia, 2000.

7 Mandadas imprimir por el concejo de la ciudad en 1695, estando aprobadas por el rey Carlos II y sus antecesores. Facsímil de la Academia Alfonso X El Sabio, Murcia, 1981.

8 *Ordenanzas del rey Carlos II, año de 1695*. Ed. Facsímil. Murcia, 1981. fol 84, nº 47.

ordenanzas por los plateros murcianos, que hacia 1715-1716 fueron elevadas para su aprobación al Consejo Real de Castilla y tendrían vigencia hasta 1738.⁹

A lo largo del siglo XVII no tenemos noticias de cuales eran las pretensiones de nuestros plateros, ello es comprensible si analizamos el panorama artístico verdaderamente gris en que se mueve la centuria y del que ya hemos hablado, pero sin duda esta normativa existía y se hallaba inserta en otros repertorios documentales, puesto que la lectura de las Actas Capitulares de la segunda mitad del siglo XVII conservadas en el Archivo Municipal de Murcia, recoge los nombramientos y acuerdos que nos permiten acercarnos de algún modo a la figura del fiel contraste y marcador, y conocer las particularidades de este cargo en la ciudad de Murcia que mantiene su regular nombramiento desde el año 1659 hasta fin de siglo.

De la misma forma que a lo largo del el siglo XVIII todos los años invariablemente víspera de Nochebuena se nombraban los cargos de fiel contraste y fiel marcador para el año siguiente, con una excepción en Diciembre de 1661 que no hubo cabildo de elecciones debido a una curiosa situación y era la de estar el corregidor “*excomulgado y puesto en entredicho*”.¹⁰ Los nombramientos se llevaron a cabo en el mes de Enero del siguiente año.

El sistema era el usual, la elección del fiel contraste del oro y marcador de plata recaía en dos plateros reconocidos de la ciudad, se les denomina *maestro de platero* y se realizaba junto a la de veedores y fieles de distintos oficios públicos, como el fiel de pesos y pesas que recaía en un maestro cerrajero¹¹ o el de medidas en un carpintero, así como otros cargos municipales. Además en dichas actas del concejo murciano queda especificada la distribución de competencias. Desde 1659, la elección de marcador se efectuaba separadamente de la del contraste, diferenciándose muy claramente sus

9 Torres-Fontes Suárez, C.; ob. cit. p. 443.

10 A.M.M: Acta Capitular 1661-XII-24, fol. 233 r: *En la muy noble y muy leal ciudad de Murcia y sala de las casa de la corte. Savado veynte y quatro de Diciembre de mill seiscientos sesenta y uno, vispera de la natividad de nuestro Señor Jesucristo. Ora en que de tiempo inmemorial desta parte acostumbra hazer cavildo de elecciones y para ello se juntaron los señores Murcia, es a saber: Este dia no vbo ayuntamiento por estar el Señor Corregidor excomulgado y puesto en entredicho por no querer entregar a Carlos Verosa preso y condenado a muerte por decir que era frayle trinitario...*

11 El maestro cerrajero tenía entre sus obligaciones la compra de armas para la ciudad, que estaban a disposición de los Cavalleros Comendadores de Guerra así como el control de las mismas para la sala de armas y las municiones. Ver A.M.M: Acta Capitular, 1694-XII-24.

atribuciones: un fiel contraste para el oro y un marcador para la plata. Un tercer cargo de Comisario visitador de platerías que recaía en un regidor aparece de forma ininterrumpida en la siguiente centuria, concretamente desde el año 1730 hasta finalizar el siglo y que en estos años del siglo XVII que estudiamos, sólo aparece en dos ocasiones: la primera en el año 1660, el nombramiento recae, no en un regidor, sino en el platero Felipe Habitable quien durante seis años consecutivos ejerce el cargo de marcador de plata a excepción de ese mismo año que no figura dicho nombramiento, sobreentendiéndose que ejerció ambos, el de marcador y el de comisario visitador. Y a final de siglo –1699– se nombra para el año entrante un procurador general, don Luis Salat y Sandoval con el cargo de “Comisario visitador de la plata con liga de otros metales”, dándole poderes a este procurador para que instruyese todas las diligencias judiciales pertinentes contra aquellos plateros que aleasen la plata con otros metales.¹²

A lo largo de estos cuarenta años la elección de ambos cargos se mantuvo diferenciada, especificándose un fiel y un marcador”; y tan sólo en una ocasión, en 1677 se suspende el nombramiento del Contraste de oro. La denominación de los cargo se hacía como “Fiel contraste de oro” y “Marcador de plata (o “Fiel marcador de plata”), recayendo en dos plateros de reconocido prestigio, al contrario que en la segunda mitad del siglo XVIII que los dos cargos se refundirán en uno sólo llamándose “Fiel del contraste de oro y plata”, en esa simplificación y racionalización de cargos y procedimientos que llevó a cabo Fernando VI.

El nombramiento del oficio de contraste marcador se realizaba mediante votación, y se elegía al candidato con el mayor número de votos obtenidos entre regidores y jurados asistentes al cabildo, así como aquellos ausentes al servicio de su Majestad en la corte, también podían votar si lo deseaban. Mediante votación secreta, los votantes depositaban “*una cedula doblada*” con el nombre del platero elegido” *en una urna de plata, donde se rebohbieron y se llebo al Señor Corregidor y de la dicha urna sacó una cedula en que estaba escrito el nombre del fiel del dicho contraste*”¹³.

Pero no siempre la elección era del gusto de todos, presentando las actas concejiles alguna que otra curiosa situación dentro del estudio de la contrastía. Es el caso del año 1660 en que una vez nombrado el fiel del contraste de oro

12 A.M.M: Acta Capitular 1699-XII-24, fol. 139 v-140 r.

13 A.M.M: Acta Capitular 1650- XII-24, fol. 366 v-367 r.

para el año próximo, no hubo conformidad o acuerdo entre los asistentes al cabildo, con lo que se repitió la votación esta vez de palabra. Así, el escribano registra puntualmente el nombre del votante y el del platero a quien votaba. Se dirimía el cargo entre los dos más conocidos plateros del seiscientos: Luis de Córdoba y Bartolomé de Hacha.

El primero de ellos, Luis de Córdoba era en ese momento fiel contraste de oro en la ciudad de Murcia, según nombramiento al que alude el regidor don Melchor de Roda en el cabildo de 1660.¹⁴ Nacido en Caravaca, autor en 1630 según recoge Baquero¹⁵ y Sánchez Jara,¹⁶ del primitivo engaste de oro fino con que estuvo ornamentada la Santa Reliquia hasta 1711 en que los Duques de Montalto lo sustituyeron por ese otro estuche-relicario donde se alojó la Cruz de Caravaca hasta el año 1932 en que desapareció. Como “maestro primoroso de marzonería” lo presenta A. Baquero, por la habilidad con que ejecutó tal reliquia trabajando en la torre Chacona de su villa natal a donde se desplazó desde Murcia para realizar el encargo. Probable autor así mismo de la arqueta-relicario de los conjuros, que a instancias del Concejo de Caravaca llevaría a cabo unos años mas tarde¹⁷ inaugurando las galas barrocas en la orfebrería con una rica ornamentación sobrepuesta de plata sobredorada. Artífice de gran valía, teniendo en cuenta los encargos que realizó para el ajuar del Santuario de esta ciudad.

El segundo de los plateros nominados para el cargo de fiel contraste de oro en 1660, fue Bartolomé de Acha. No se hace eco Sánchez Jara de este platero, ni Baquero Almansa, pero no así Gonzalez Simancas quien dedica un extenso comentario a las obras que por éstos años realiza Acha¹⁸ en la Catedral de Murcia, resaltando diferentes composturas en las antiguas andas antes de la reposición de Perez de Montalto, así como la realización de otra serie de objetos para el culto catedralicio. Pero destaca la autoría de la obra más interesante del tesoro de la Catedral, una cruz de plata sobredorada con el Lignum Crucis, que importó en 1663, quinientos reales de vellón.

14 A.M.M: Acta Capitular 1660- XVII-22, fol. 346 r.

15 Baquero Almansa, A.; *Los Profesores de las Bellas Artes murcianos*. Murcia, 1913. (1980) p. 78.

16 Sánchez Jara, D.; *Orfebrería Murciana*. Murcia, 1950, p. 22.

17 En torno a 1659, Luis de Córdoba era fiel contraste de oro de la ciudad de Murcia y según documenta Perez Sánchez, M.; *La ciudad en lo alto*. Murcia, 2003, pág 179 y *La Cruz de Caravaca: expresión artística y símbolo de fé*. Caravaca, 1997, p. 30.

18 González Simancas, M.; *Catálogo monumental de España. Provincia de Murcia*. Tomo II. 1905-1907, p. 571. Edic. Facsímil Colegio de Arquitectos. Murcia, 1997.

Tras la votación nominal realizada entre los regidores en el concejo, ganó por mayoría Bartolomé de Acha con nueve votos frente a Luis de Córdoba con siete. Cargo que ocupó, sustituyendo a Luis de Córdoba en él, durante ocho años consecutivos; de 1660 a 1667. Repasando la nómina de la contrastía en esta segunda mitad del siglo XVI se observa como los plateros no suelen perpetuarse demasiados años como ocurre en el siglo XVIII ejerciendo el cargo: Felipe Habitable (6); Pedro García de Linares (5); Antonio del Bosque (3); Francisco Lomar (4); Pedro Navarro Carreño (9); Juan de Aldara Villalba (3); y aquellos que más tiempo lo ocuparon fueron Dionisio Gómez quien estuvo en primer lugar seis años y que interrumpió durante siete para volver a ser elegido posteriormente durante 10 años consecutivos, y que aparecerá años mas tarde (1707-10-3) como albacea testamentario de otro gran platero José Ximénez, formando la terna con el platero que mas tiempo se perpetuó en dicho cargo de marcador de plata, Vicente Suárez quien llegó a estar 28 años.

Al fiel contraste público correspondían dos actuaciones diferenciadas: la del vigilante del cumplimiento de las leyes de los nobles metales, con sus pesos y medidas, es decir que se encargaba de la vigilancia de la ley del oro, con la obligación de pesar las monedas de dicho metal, además de la comprobación de los pesos de estos materiales por quien tenían la obligación de servirse de ellos, y el ensayo de las piezas; más debería marcar con el sello de la ciudad las pesas nuevas exigidas para el oro, ciertamente las mas delicadas, antes de que se pusieran en uso y por último a él correspondía la custodia de los instrumentos aptos para esta finalidad. Así en un arca depositaba la piedra de toque, buriles, maza, parangón de oro y plata y cazoleta.

Las operaciones mas comunes para comprobar la ley del metal hasta muy avanzado el siglo XIX fueron, la piedra de toque o las puntas, usadas generalmente en el oro, y por el parangón y cazoleta (llamada también burilada), empleada en la plata y cuyo proceso describe Juan de Arfe en su *Quilatador de oro*¹⁹. La primera prueba se realiza cotejando por aproximación la señal dejada por frotación de la pieza sobre una piedra dura –de toque- con una de las láminas –punta- de referencia. Un ejemplo constatable lo hemos encontrado en un acta concejil de 1660 de la ciudad de Murcia, en que tras la elección del platero Bartolomé de Acha como fiel contraste de oro para el año siguiente, figura en el margen del documento un recibo de su

19 Arfe y Villafaña, J.; *Quilatador de oro, plata y piedras*. 1678, p. 15.

puño y letra que transcribimos: *Recibí un mazo de puntas de toque con setenta y cinco puntas en ocho mazos y lo firme en Murcia. 16 de Febrero de 1661. Bartolomé de Acha.* Eran los instrumentos de su cargo.

Y una cosa más. En la década de los años cincuenta de éste siglo XVI, y rastreando las actas concejiles murcianas de los meses de Diciembre, en que había elecciones de distintos oficios públicos, notamos la ausencia de los nombramientos de fiel del contraste de oro y marcador de plata, no así los restantes cargos municipales que figuran de forma regular sometidos a votación. Entre ellos la figura de un Marcador y un Contraste sin especificar cometido ni oficio, sí que los nombramientos no corresponden a plateros sino a regidores, lo que nos lleva a pensar que fuesen fieles de otros gremios y la figura de un marcador mayor o un marcador de pesos, pesas y medidas. Cabe la posibilidad que su elección se desgajase de las restantes nominaciones y se realizase en fechas como San Juan, Pascua Florida o San Miguel que también fueron en otras épocas días de comicios concejiles.

RELACIÓN DE FIELES CONTRASTES DE LA CIUDAD DE MURCIA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII:

Año 1659, 22 de Diciembre

Fiel contraste de oro Bartolomé de Hacha
Marcador de plata Felipe Abitable

Año 1660, 23 de Diciembre

Fiel contraste de oro Bartolomé de Hacha
Comisario visitador de platerías Felipe Avitable

Año 1661, 24 de Diciembre

No hubo Ayuntamiento por estar el Corregidor “*excomulgado y puesto en entredicho*”

Año 1662, 7 de Enero

Fiel del contraste del oro Bartolomé Hacha
Marcador de plata Felipe Abitable
Marcador mayor..... Se suspende

Año 1662, 24 de Diciembre
Fiel contraste de oro Bartolomé de Hacha
Marcador de plata Felipe Abitable

Año 1663, 24 de Diciembre
Fiel contraste de oro Bartolomé de Hacha
Marcador de plata Felipe Abitable
Marcador mayor..... Se suspende

Año 1664, 24 de Diciembre
Fiel marcador de oro Bartolomé de Hacha
Fiel marcador de plata Felipe Abitable

Año 1665, 24 de Diciembre
Fiel del contraste de oro Bartolomé de Hacha
Marcador de plata Pedro García de Linares

Año 1666, 24 de Diciembre
Fiel contraste de oro Bartolomé de Hacha
Marcador de la plata Pedro García de Linares

Año 1667, 24 de Diciembre
Fiel contraste de oro Francisco Lomar
Fiel Marcador de plata Pedro Linares

Año 1668, 24 de Diciembre
Fiel contraste de oro Francisco Lomar
Fiel Marcador de plata Pedro García Linares

Año 1669, 24 de Diciembre
Fiel contraste de oro Francisco Lomar
Fiel marcador de plata Pedro García de Linares

Año 1670, 24 de Diciembre
Fiel contraste de oro Francisco Lomar
Fiel marcador de plata Antonio del Bosque

Año 1671, 24 de Diciembre

Fiel contraste de oro Dionisio Gómez

Marcador de plata Antonio del Bosque

Año 1672, 24 de Diciembre

Fiel contraste de oro Dionisio Gómez

Marcador de plata Antonio del Bosque

Año 1673, 23 de Diciembre

Fiel del contraste de oro Dionisio Gómez

Marcador de plata Vicente Suárez

(nombrados por votos secretos entre los Regidores)

Año 1674, 24 de Diciembre

Fiel del contraste de oro Dionisio Gómez

Marcador de plata Vicente Suárez

Año 1675, 24 de Diciembre

Fiel contraste de oro Dionisio Gómez

Marcador de plata Vicente Suárez

Año 1676, 24 de Diciembre

Fiel del contraste de oro Dionisio Gómez

Marcador de plata Vicente Suárez

Año 1677, 24 de Diciembre

Fiel contraste de oro La Ciudad suspende el nombramiento.

Marcador de plata Vicente Suárez

Año 1678, 24 de Diciembre

Fiel contraste de oro Pedro Navarro

Fiel marcador de plata Vicente Suárez

Fiel del contraste de la seda Se echa a suertes entre los Regidores.

Año 1679, 23 de Diciembre

Fiel contraste de oro Pedro Navarro

Fiel marcador de plata Vicente Suárez

Año 1680, 24 de Diciembre

Fiel contraste de oro Pedro Navarro

Fiel marcador de plata Vicente Suárez

Fiel de medidas Ginés Galera, carpintero

Año 1681, 24 de Diciembre

Fiel contraste de oro Pedro Navarro Carreño

Marcador de plata Vicente Suárez.

Año 1682, 24 de Diciembre

Fiel contraste de oro Pedro Navarro

Marcador de plata Vicente Suárez

Año 1683, 24 de Diciembre

Fiel contraste marcador de oro Pedro Navarro

Marcador de plata Vicente Suárez

Año 1684, 23 de Diciembre

Fiel contraste de oro Pedro Navarro

Fiel marcador de plata Vicente Suárez

Marcador mayor del Reino Sebastián Quevedo, Jurado.

Año 1685, 23 de Diciembre

Fiel contraste de oro Pedro Navarro Carreño

Marcador de la plata Vicente Suárez

Año 1686, 24 de Diciembre

Fiel contraste del oro Pedro Navarro Carreño

Fiel marcador de plata Vicente Suárez

Fiel de pesos y pesas Giusepe García, cerrajero y armero.

Fiel de medidas Blas Escribano, carpintero.

Año 1687, 24 de Diciembre

Fiel contraste de oro Juan de Aldara Villalva

Marcador de plata Vicente Suárez

Fiel de pesos Giusepe García, cerrajero y armero

Fiel de medidas Blas Escribano, carpintero.

Año 1688, 24 de Diciembre

Fiel contraste de oro Juan de Aldara Villalva

Fiel marcador de plata Vicente Suárez

Año 1689, 22 de Diciembre

Fiel contraste de oro Juan de Aldara Villalva

Fiel marcador de plata Vicente Suárez

Año 1690, 23 de Diciembre

Fiel contraste de oro Dionisio Gómez

Fiel marcador de plata Vicente Suárez

Marcador mayor del Reino Luis Álvarez Asuán

Año 1691, 24 de Diciembre

Fiel contraste de oro Dionisio Gómez

Fiel marcador de plata Vicente Suárez

Marcador mayor del Reino Luis Álvarez Asuán

Año 1692, 24 de Diciembre

Fiel contraste de oro Dionisio Gómez

Fiel marcador de plata Vicente Suárez

Marcador mayor del Reino Pero Martínez de Luna

Año 1693, 24 de Diciembre

Fiel contraste de oro Dionisio Gómez

Fiel marcador de plata Vicente Suárez

Marcador mayor del Reino Pedro Martínez de Luna

Año 1694, 24 de Diciembre

Fiel contraste de oro Dionisio Gómez

Fiel marcador de plata Vicente Suárez

Marcador mayor del Reino Luis Álvarez Asuán

Año 1695, 24 de Diciembre

Fiel contraste de oro Dionisio Gómez

Fiel Marcador de plata Vicente Suárez

Marcador mayor del Reino Sebastián Quevedo, Jurado.

Año 1696, 24 de Diciembre

Fiel contraste de oro Dionisio Gómez

Fiel marcador de plata Vicente Suárez

Marcador Mayor del Reino Pedro Villanueva

Año 1697, 24 de Diciembre

Fiel contraste de oro Dionisio Gómez

Fiel marcador de plata Vicente Suárez

Marcador mayor del Reino Pedro Villanueva

Año 1698, 24 de Diciembre

Fiel contraste de oro Dionisio Gómez

Fiel marcador de plata Vicente Suárez

Año 1699, 24 de Diciembre

Fiel contraste marcador de oro y plata José Esbrí

Fiel marcador de plata Vicente Suárez

Comisario visitador de plata con liga de otros metales Luis Salat y Sandoval,
Proc^o

Marcador Mayor del Reino Patricio Serrano, Jurado.

Año 1700, 24 de Diciembre

Fiel contraste de oro Dionisio Gómez

Fiel marcador de plata Vicente Suárez

N .A:

LA ARQUITECTURA EN LA ORFEBRERÍA HISPANOAMERICANA, SENTIDO Y FUENTES DE INSPIRACIÓN: LOS SAGRARIOS BARROCOS

MANUEL VARAS RIVERO

Universidad de Sevilla

El arte de la orfebrería aparece ligado al devenir cultural americano de una manera bien particular. El papel determinante que la abundancia de metales preciosos tuvo en la definición de sus sociedades, tanto las prehispánicas como las virreinales, parece fuera de toda duda. La Conquista supondrá un cambio radical en todos los órdenes de la vida americana, pero la nueva sociedad y la nueva cultura surgidas de aquélla y basadas en el sincretismo pivotarán sin remedio en torno a las mitificadas riquezas que el Nuevo Mundo encerraba dentro de sí. El estudio de la plata labrada, por tanto, puede revelar los aspectos más insospechados del fascinante episodio histórico que en sí mismo es la conformación de la cultura hispanoamericana.

La catalogación de obras y la definición estética presentan en la actualidad un avance notable, por ello resulta especialmente atractivo plantear otros puntos de vista sobre el tema que por el momento han sido poco frecuentados. Es el caso del empleo de las formas arquitectónicas en la platería hispanoamericana. En este terreno, como en otros del comportamiento artístico virreinal, puede comprobarse cómo la cultura occidental impuesta se somete a mutación impelida, en sus diversos determinismos, por el medio geográfico

y humano. La formación y participación de la población indígena en la producción artística, la adaptación a lo largo de las generaciones de los artistas peninsulares emigrados, el nivel artístico alcanzado por las culturas prehispánicas o incluso la disponibilidad técnica en el Nuevo Continente, son factores inherentes a ese movimiento de síntesis que en líneas generales es lento y que en el caso de la orfebrería dará sus frutos más personales desde finales del siglo XVII y sobretodo en el XVIII.¹

Pero hagamos un breve recorrido por la historia de la orfebrería hispanoamericana en lo que al uso de formas arquitectónicas se refiere antes de abordar el capítulo de los sagrarios como manifestación de una determinada actitud.

Al margen de los objetos conservados, algunas crónicas y documentos de los momentos iniciales de la Conquista nos ponen en situación, pues en ellos se revela la predilección por las formas naturales (humanas, animales y vegetales) de las artes suntuarias prehispánicas.² Partiendo de esta singular sensibilidad, se ha de notar, por tanto, que las formas arquitectónicas en metales preciosos tuvieran que desarrollarse en América por iniciativa de los conquistadores.

Como es lógico el siglo XVI representa el tiempo de introducción de la orfebrería al modo occidental. Las técnicas, las tipologías y los repertorios decorativos peninsulares, todo ello en proceso de transformación, pasan a América primeramente a través de objetos llevados desde España y más tarde, superadas las trabas legales a su fabricación en las décadas centrales de la centuria, por medio de orfebres emigrados³ y muy probablemente, de indíge-

1 V. V. A. A. (coordinador: Ramón Gutiérrez): *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica: 1500-1825*, Madrid, 1995, págs. 11-13. Sobre la peculiaridad de la platería americana véase: SANZ, MARÍA JESÚS: "Relaciones entre la platería española y americana durante el siglo XVII", *III Jornadas de Andalucía y América*, Sevilla, 1984, tomo II, págs. 20 y 21.

2 ANDERSON, L.: *El arte de la platería en México, 1519-1836*, Nueva York, 1941, (4ª ed. de 1975), Cap. II, págs. 56-64. Entre los documentos relativos a los tesoros aztecas incautados por los españoles que analiza Anderson, destaca un fragmento extraído de las Cartas de Relación de Hernán Cortés en el que se dice "...*pues es verdad que todas las cosas criadas así en la tierra, como en el mar...tenía (Moctezuma) contrahechas muy al natural...*", pág. 66.

3 La emigración de plateros desde Europa se irá incrementando a lo largo de la Edad Moderna estimulada por las riquezas argentíferas. El origen es diverso, junto a una mayoría española (andaluces, extremeños y castellanos), aparecen portugueses, italianos y centroeuropeos. Noticias sobre este asunto se recogen en numerosos estudios, siendo muy significativos el de HEREDIA MORENO, CARMEN: "Notas sobre plateros limeños en los siglos XVI y XVII (1535-1639)", *Laboratorio de Arte*, Sevilla, 1989, nº 2, págs. 45-60 y el completo análisis documental de MEJÍAS ÁLVAREZ, MARÍA JESÚS: "Emigración de plateros a Indias en los siglos XVI y XVII. Aproxima-

nas que aprenden el oficio.⁴ Las piezas conservadas anteriores al Seiscientos no muestran diferencias tipológicas o formales frente a las realizadas en la Península, salvo anecdóticas excepciones.⁵ ¿Qué ocurre con el elemento arquitectónico?. Pues en este campo se comprueba una doble dirección que tiene mucho que ver con los medios técnicos y la organización del oficio más allá del Atlántico. Por un lado, las estructuras arquitectónicas, siguiendo las pautas de la metrópolis, aparecen en nudos de piezas como cruces procesionales o cálices, en portapaces y en algún escaso ejemplo de custodia de templete. A diferencia de la platería peninsular que evoluciona hacia la incorporación del lenguaje clasicista en el último tercio del siglo XVI, los plateros hispanoamericanos muestran un apego tan marcado al lenguaje “al romano” (esa primera influencia italiana que tradicionalmente ha recibido el calificativo de “plateresco” o, en épocas más recientes, “protorenacimiento”) que difícilmente permitirá la desaparición del balaustre incluso en la centuria siguiente. Por otra parte veremos cómo el largo proceso de conformación de la custodia de asiento o de torre renacentista en España carece de paralelo en Hispanoamérica. Este aspecto es muy revelador y marcará el futuro es-

ción cuantitativa y valoración social”, *Ensayos*, Bogotá, Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, 1996, n° 3, págs. 23-39. En éste último y reciente estudio se demuestra la importancia de la emigración andaluza a América, sobre todo desde Sevilla, en este ámbito artístico y cómo el deseo de mejoras económicas y profesionales es el principal estímulo de plateros cuya situación laboral en la Península se mueve en niveles de evidente modestia.

4 SANZ, MARÍA JESÚS: Op. cit. págs. 17-20. En 1526 se prohíbe la práctica de la orfebrería en Nueva España (hasta 1559) y en Perú (hasta 1533). La presencia de orfebres peninsulares en América en la segunda mitad del Quinientos está probada: DUARTE, C. F.: *Historia de la orfebrería en Venezuela*, Caracas, 1970, págs. 38 y 39. Según los documentos en ese momento trabajan en un centro menor como Caracas 14 plateros, por lo que centros más importantes en este asunto como México, Antigua o Lima debían contar con un importante número de artífices antes de iniciarse el siglo XVII. La habilidad técnica y el rápido aprendizaje de los indígenas, por otra parte, son aspectos reiteradamente señalados por cronistas como Motolinia, Sahagún o Mendieta a lo largo de la primera mitad del siglo XVI: véase ANDERSON, L.: Op. cit. págs. 62 y 63.

5 Entre esas excepciones destaca la combinación de materiales: plata, oro, cristal de roca, madera de boj o plumaria, como señala ESTERAS, CRISTINA: “Aproximación a la platería virreinal hispanoamericana”, en V. V. A. A.: *Pintura, escultura y artes útiles...* op. cit. págs. 379 y 380. En lo tipológico destacan los braserillos de mano, piezas profanas que en algún caso han llegado hasta nosotros transformadas para una función religiosa como el ejemplar conservado en la Catedral de Sevilla: SANZ, MARÍA JESÚS: *La orfebrería hispanoamericana en Andalucía Occidental*, Sevilla, 1995, págs. 24 y 25.

tético de la orfebrería en América donde la ausencia de custodias de torre es casi total durante los siglos XVI y XVII.⁶

El Seiscientos supone un progresivo empobrecimiento del elemento arquitectónico en la orfebrería hispanoamericana ya de por sí ajena en el periodo anterior al uso de estas formas. El esplendoroso capítulo arquitectónico de la plata española de fines del siglo XVI en nudos de cruces o de ostensorios, custodias de asiento o de templete y en sagrarios, apenas encontrará eco al otro lado del océano. Los nudos americanos se hacen esféricos tempranamente, las custodias de torre siguen sin aparecer y las de templete, únicas piezas estrictamente arquitectónicas, son escasas y responden a esquemas reaccionarios durante buena parte del siglo⁷, incluso en las últimas décadas cuando la moda de las columnas salomónicas apenas modifica, como tampoco lo hace en España, el diseño clasicista de la centuria anterior. La custodia de templete, que tiene la batalla perdida frente a la novedad del ostensorio o custodia de sol, incorpora en los inicios del siglo XVII los aspectos estructurales y decorativos del manierismo purista llegado de España. Se empiezan a emplear con corrección los órdenes clásicos⁸ y un sistema ornamental híbri-

6 Se han apuntado diversas causas para este fenómeno: El único modelo turriforme en suelo americano del siglo XVI, la custodia ejecutada hacia 1540 por Juan Ruiz, el Vandalino para la Catedral de Santo Domingo, careció de trascendencia al estar situado en un territorio cada vez más excéntrico en el contexto virreinal como es el caso de La Española. Pero además están las razones de índole técnica, pues la complejidad inherente a este tipo de piezas sólo era susceptible de ser resuelta por contados orfebres de gran capacidad que, de forma indudable, permanecieron en España en una época, el siglo XVI, de grandes posibilidades profesionales. Véase al respecto: CRUZ VALDOVINOS, J. M. y ESCALERA, A.: *La platería en la Catedral de Santo Domingo. Primada de América*. Santo Domingo, 1993, pág. 73. Sobre este asunto también hace penetrantes comentarios: ANDERSON, L.: Op. cit., pág. 155.

7 Un ejemplo perfecto es la custodia mexicana de la parroquia de San Vicente Villarrasa de Huelva (España). Compuesta de dos cuerpos, uno de planta cuadrada y otro circular de remate, sigue modelos de fines del XVI pese a ejecutarse hacia 1670. Sólo el abultamiento de la peana y el intento de integración de los elementos del vástago acusan la evolución a lo barroco. Lo más interesante es la incorporación teatral de esculturas, al modo de las custodias turriiformes. SANZ, MARÍA JESÚS: *La orfebrería hispanoamericana en Andalucía occidental*, op. cit. págs. 36 y 37. V. V. A. A.: *Tesoros de México*, Sevilla, 1997, págs. 219 y 220.

8 La asimilación del lenguaje clásico de los órdenes más allá del ámbito de los arquitectos es un hecho en España en el último tercio del siglo XVI. La causa definitiva para que esto ocurra es el impulso editorial de tratados de arquitectura. A finales de siglo el mercado editorial español ofrece obras esenciales en este campo como las de Serlio, Vignola y Juan de Arfe. El tratado de Arfe compendia estos saberes con suma claridad y sencillez y se dirigía explícitamente a los plateros. Todos estos libros llegaron a América con gran rapidez: TORRE REVELLO, JOSÉ: "Tratados de arquitectura utilizados en Hispanoamérica, (siglos XVI al XVIII)", *Revista interamericana de Bibliografía*, Washington, 1956, vol. VI, nº 1, págs. 3-23. GUTIÉRREZ, RAMÓN: *Notas para una bibliografía hispanoamericana de arquitectura, 1526-1876*, Resistencia, 1972.

do que no olvida el uso aislado de elementos arcaizantes; este proceder se mantiene bastantes décadas y sólo en el último tercio del siglo se desarrollan en Hispanoamérica, tras tímidos pasos previos, las sugerencias formales del Barroco. El estímulo de la nueva estética incidirá decididamente en el aspecto decorativo, terreno en el que la sensibilidad americana va a expresarse con total independencia a través de un exuberante naturalismo ornamental que incorpora temas autóctonos y una desintegración progresiva de las estructuras.

Este camino antiarquitectónico culmina en la centuria siguiente,⁹ pero aún siendo ésta la vía dominante, se comprueba cómo la cultura barroca virreinal, quizás como signo de un criterio autónomo inconsciente y colectivo, depara heterodoxias estéticas que nos hablan de una vitalidad creativa poco común en la vieja Europa del momento. Después de 150 años de seguimiento fiel de los cánones europeos y de intentos de expresión propia que siempre se circunscriben a la naturaleza artesanal de su medio artístico¹⁰, la América colonial de principios del siglo XVIII se nos aparece tan completamente definida o tan madura en la conciencia de sus posibilidades que sus comportamientos artísticos no pueden por menos que separarse libremente de los moldes de la metrópolis. Por ello junto a la natural tendencia ornamental llegada de España y llevada a territorios propios, veremos aparecer renovados capítulos de plata labrada arquitectónica en los que es posible vislumbrar también rasgos de una actitud expresiva particular. En esta primera mitad del siglo XVIII nos centraremos, pues a este momento pertenece la serie de sagrarios que veremos más adelante. El Rococó, que exhibe gran creatividad sólo en centros concretos, y el Neoclasicismo, suponen el inicio de la decadencia de la plata virreinal ya a finales de siglo.¹¹

El bienestar económico del Setecientos no es factor baladí en el análisis de una orfebrería que vive momentos de esplendor en toda Hispanoamérica. La extracción de plata mantiene los volúmenes espectaculares que venían

9 El desinterés por lo arquitectónico que el Barroco empieza a promover entre los plateros hispanoamericanos se advierte con claridad en la evolución hacia lo ornamental de los ostensorios peruanos desde finales del siglo XVII. ESTERAS, CRISTINA: *Platería del Perú virreinal 1535-1825*, Madrid, 1997, págs. 52-56.

10 Son muchos los autores que han tratado el problema del nivel formativo y los procedimientos artesanales en el arte hispanoamericano. Santiago Sebastián, Ramón Gutiérrez o Antonio Bonet Correa son algunos de ellos.

11 El Rococó conoce un momento importante en orfebrería con las custodias de sol arequipeñas de vástago figurativo. ESTERAS, CRISTINA: *Platería del Perú...* op. cit. pág. 68, 69.

dándose desde el siglo XVII¹² por lo que la emigración hacia América y la actividad de los talleres de orfebrería se incrementan sensiblemente para responder a la demanda creciente de objetos suntuarios ya fuesen religiosos o civiles. Este factor, el de la riqueza, junto a otros como la existencia de orfebres cualificados y la voluntad barroca de otorgar vistosidad a las celebraciones, está sin duda en el origen del desarrollo de una tipología inédita hasta ahora en América: la de las custodias de torre.¹³

Cuando este capítulo se ve prácticamente cerrado en la Península, se realizan en México y Perú una serie de custodias procesionales que marcan cierta distancia con el modelo español, a pesar de ser éste último su origen remoto. Existen noticias literarias y gráficas del “ciprés” y la custodia procesional albergada en su interior que presidían el altar mayor de la Catedral de México y que desaparecieron en el siglo XIX. De ser exacta la fecha de 1673 el “ciprés” mexicano sería un temprano ejemplo de baldaquino barroco al modo español, no así la custodia de su interior que siendo posterior remite estructuralmente a modelos manieristas.¹⁴ Resulta bastante inexplicable para la mentalidad occidental esta divergencia de criterios estéticos que en América asume una naturalidad que hay que asignar a una interpretación propia de la expresión artística. La custodia procesional de la Catedral de Cuzco (Fig. 1), ejecutada en 1731, manifiesta el grado de libertad con el que

12 LOHMANN VILLENA, GUILLERMO: “La minería y la metalurgia de la plata en el virreinato del Perú”, págs. 17-39, en ESTERAS, CRISTINA: *Platería del Perú virreinal...* op. cit.. Lohmann demuestra con abundante aparato documental la importancia emblemática que la plata tuvo para unas sociedades enriquecidas y tendentes a la ostentación que hicieron de este metal (sobretudo con motivos de fiestas) un signo inequívoco del poder económico de lo virreinos.

13 Tal vez habría que hablar de custodias procesionales de tipo arquitectónico, pues no todas son de torre.

14 FERNÁNDEZ, M, MUNOA, R y RABASCO, J: *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid, 1983, figuras 83 y 84. ANDERSON, L: op. cit. Págs. 172 y 173. Anderson recoge estas noticias de ROMERO DE TERREROS: *Las artes industriales en la Nueva España*, México, 1923. El “ciprés”, de un solo cuerpo y perfiles movidos, destaca no sólo por la premura en el tiempo de su ejecución incluso para los modelos españoles, sino por el empleo de la plata para una pieza de excepcionales dimensiones (más de 5 metros de altura, según la descripción conservada). La custodia, de cuerpos decrecientes poligonales, conecta con las españolas del XVI pese a su fecha de realización: década de los 30 del siglo XVIII. No obstante, las formas poligonales adquieren protagonismo en el Barroco mexicano en todas sus manifestaciones ya en el siglo XVII desde la morfología de arcos u óculos hasta la configuración de plantas de edificios. En la orfebrería dieciochesca mexicana uno de los logros más personales son los cálices facetados en los que de nuevo y a contracorriente se une la añeja estética española de la plata sin decorar con el gusto contemporáneo por los ritmos aristados que son parte del llamado Barroco-estípite.



Figura 1. *Custodia procesional de la Catedral de Cuzco (Perú).*

actúa la platería virreinal dieciochesca. De planta cuadrada y un solo cuerpo, con pilares y pilastras toscanos sobre los que cabalgan arcos de medio punto y cúpula semiesférica, desecha el tipo turriforme, por desconocido o inaccesible, y opta por un modelo reiterado en el paisaje urbano del virreinato peruano: el de las capillas abiertas de indios en forma de templete.¹⁵ La molduración excesiva, el diseño quebrado y movido de las cornisas y la decoración plana y extendida al modo andino, otorgan el cariz barroco a una estructura que remite al siglo anterior.

15 SEBASTIÁN, SANTIAGO, DE MESA FIGUEROA, JOSÉ, GISBERT DE MESA, TERESA,.: "El arte del siglo XVI en Perú y Bolivia" en *Arte iberoamericano desde la Colonización a la Independencia, Summa Artis*, Madrid, 1999, Vol. XXVIII, págs. 335 y 336. Los autores José de Mesa y Teresa Gisbert conectan la custodia de Cuzco con la capilla del Triunfo levantada en 1664 en el atrio catedralicio de la misma ciudad. Su estructura, simple y achaparrada, responde a la práctica arquitectónica del lugar y a modelos fácilmente detectables como los propios campanarios de la Catedral cuzqueña.

Estas piezas demuestran por tanto un proceder expresivo que en buena medida se aleja (por muchos motivos que además actúan a lo largo de las generaciones) de los métodos europeos: los orfebres del Barroco virreinal, por encima de determinismos regionales, trabajan sobre materiales diversos que derivan, en lo arquitectónico, de modelos españoles pero también de experiencias propias. Baldaquinos, custodias de torre, capillas de indios o incluso catafalcos funerarios aparecen como elementos susceptibles de uso para unas obras cuya función concreta no exige ya una morfología determinada.¹⁶ Dentro de esta concepción se inscribe el empleo libre y desprejuiciado de soportes muy variados en cuya elección se revelan unos modos eclécticos que no dan cabida a la idea europea de lo anacrónico.¹⁷ Quizás en este asunto cabría hablar de un comportamiento heterodoxo, concepto intemporal, frente a la idea, controvertida y no aceptada por todos, de anacronismo. En cualquier caso la personalidad del Barroco americano no sólo deriva de vegetales y animales autóctonos, cabezas emplumadas de rostros nativos o decoraciones de particular tratamiento y disposición, sino que, de algún modo, aparece reflejada en su diferenciada forma de aprehender lo arquitectónico y de aplicarlo a otras manifestaciones estéticas. El capítulo de sagrarios que a continuación proponemos no hace sino incidir en este aspecto señalado.

LOS SAGRARIOS DEL BARROCO HISPANOAMERICANO

El impulso del dogma eucarístico que se produce en Occidente en la Baja Edad Media está en relación con el desarrollo del sagrario como recipiente de las especies. Algunos retablos del último gótico empiezan a incorporarlo en sus bancos confeccionados en madera y formando parte de su entramado reticular. El Concilio de Trento reforzó de tal forma los símbolos del sacrificio que el sagrario y el manifestador adquieren independencia y ven aumentada su relevancia visual al situarse en el centro mismo del retablo.

16 La relación entre orfebrería arquitectónica y construcciones efímeras parece muy evidente desde el Renacimiento. La bibliografía sobre este tema está perfectamente recogida en MEJÍAS ÁLVAREZ, MARÍA JESÚS: *Fiesta y muerte regia: las estampas de túmulos reales del AGI*, Sevilla, 2002, págs. 31-34. En el caso americano el predominio de estructuras únicas en las custodias de plata, al modo de andas, acentúa aún más este parentesco formal.

17 Urnas eucarísticas, sagrarios y otras tipologías no estrictamente arquitectónicas los emplean.

La morfología de los sagrarios, de madera, de plata o de ambos materiales funcionando como alma y revestimiento respectivamente, apenas variará a lo largo de la Edad Moderna. En forma de caja, una simple composición arquitectónica de vano entre soportes se impone desde el Renacimiento en su parte frontal, si es inscrito, o en todos sus lados, si es exento. En esto pocas diferencias presentan con las más antiguas arcas o urnas eucarísticas de función similar pero restringida, en ocasiones, a festividades concretas y que desde el Gótico ostentan símbolos del sepulcro de Cristo.¹⁸ Precisamente la ideología inicial de la estética gótica llevó a asociar en la mentalidad general arquitectura y objetos suntuarios en especial los de carácter eucarístico.¹⁹ Esta relación, mantenida en el Renacimiento, irá desapareciendo con el Barroco, siendo los sagrarios la tipología más empecinada en conservarla. El objetivo de sugestión y espectáculo que se tradujo en la consideración del objeto y del material como partes inseparables del conjunto que es esencia del espíritu barroco afectó con lógica a los enseres suntuarios del mobiliario religioso.²⁰ Parecería, pues, absurdo estudiar los sagrarios aisladamente a partir de la mencionada intencionalidad, sin embargo esta forma de análisis permite constatar la actitud del orfebre al enfrentarse a uno de sus recursos más tradicionales pero de relativa o parcial importancia ya, el del diseño arquitectónico. Esta visión desgajada del objeto demuestra todo lo que el asunto de las formas constructivas tiene de herencia y convención en la mentalidad que rige la platería barroca. Lejos del interés por el “decoro” de la arquitectura que mostrara Juan de Arfe a fines del siglo XVI, soportes,

18 V.V.A.A. (Coordinador: Bonet Correa, Antonio): *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, Madrid, 1983 (ed. de 1994), pág. 66. El arca eucarística de la Catedral de Santo Domingo ejecutada en 1579 organiza sus caras con arcos entre pilastras. CRUZ VALDOVINOS, J M y ESCALERA, A: *La platería en la Catedral de Santo Domingo...* Op. cit. págs. 79-81. Sin embargo, con el tiempo las arquetas irán perdiendo esta configuración sustituida por temas decorativos, reservando, por lo general, las esquinas para soportes diversos que no ejercen visualmente una acción constructiva sino de composición ornamental. Ejemplo de esto último lo vemos en la arqueta del CNCA-INAR, obra manierista del primer tercio del siglo XVII que presenta “heterodoxamente” balaustres en los ángulos: V.V.A.A: *Tesoros de México*, op. cit., pág. 198.

19 Nos referimos a la idea de acceso a la espiritualidad a través de la luz de la vidrieras o de los brillos y colores de metales, esmaltes y piedras preciosas defendida por el famoso abad Suger. YARZA LUACES, JOAQUÍN: *Fuentes para la Historia del Arte*, Madrid, 1997, vol. 1, págs. 243-249.

20 “Frontales, gradas, sagrarios y tabernáculo” se contratan conjuntamente y forman parte eficaz de la escenografía sensible de los altares en el siglo XVIII con bastante frecuencia. V. V. A. A.: *Historia de las artes aplicadas...*, op. cit. pág. 125.

arcos, dinteles y cubriciones actúan en los sagrarios barrocos como forma evocadora, como marco de referencia mental, articulados libremente y tomados como parte indistinguible de un sistema ornamental completo.

Los sagrarios que comentaremos a continuación corresponden a los dos primeros tercios del siglo XVIII, época de esplendor de las artes suntuarias de fabricación propiamente americana. En ellos se comprobarán variantes interpretativas, según el centro platero, a partir del modelo de base importado desde la Península en el que las líneas de composición arquitectónica, apenas modificadas en el tiempo, se revisten del acostumbrado follaje, más o menos naturalista según el lugar, de raíz barroca.

El más antiguo del grupo sorprende por su claridad estructural pese a la cronología estimada de su realización. Se trata del sagrario de la Catedral de Santo Domingo ejecutado hacia 1700²¹ (Fig. 2). Su autoría resulta problemática pudiendo ser obra dominicana o de otros centros de probada relación con La Española como los mexicanos, guatemaltecos o venezolanos. La manera de afrontar las formas arquitectónicas es cautelosamente purista, pues la decoración, vegetal y barroca, respeta su enunciado básico al concentrarse en el doble batiente de la puerta y el remate. Esta manera de concebir estructura y decoración es propia de los primeros momentos del Barroco en Hispanoamérica a mediados del siglo XVII. Las cintas helicoidales que rodean el cuerpo de las columnas al margen de evocar lo salomónico manifiestan el particular concepto del orden arquitectónico, basado en la morfología de los fustes, de los retablistas. La sensibilidad barroca es ya muy manifiesta en el libre y muy moldurado entablamento, fórmula muy extendida por estas fechas en todo el Continente como demuestra la custodia cuzqueña comentada, y en el frontón ondulado con cenefa vegetal que le resta carácter tectónico y lo acerca a las labores de exorno de tejidos, flores y plumas del mundo mexicano. La orla de pétalos del arco y el remate también se aprecia en otros centros americanos como medio ornamental que diluye las estructuras. Lo que distingue sin embargo este sagrario es la preeminencia de lo arquitectónico, con pretensiones perspectivas, como fundamento elemental de composición y por tanto como prioridad en la impresión y retención visual del espectador.

21 CRUZ VALDOVINOS, J M y ESCALERA, A.: *La platería en la Catedral de Santo Domingo*....Op. cit. págs. 122 y 123. Como fecha más tardía podría fijarse el año 1729, momento de realización del frontal de altar que lo acompaña.



Figura 2. *Sagrario de la Catedral de Santo Domingo (República Dominicana).*

Muy diferente es el sentido expansivo de la vegetación en el sagrario paceño del Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco de Buenos Aires (Argentina) (Fig. 3). Tradicionalmente se considera obra ejecutada para la iglesia de las Concepcionistas de la Paz (Bolivia) y se data hacia 1735.²² La labor suntuaria se reduce al recubrimiento de un alma de madera. La relación con la arquitectura del momento es indudable pues el modelo inspirador es el de las portadas en piedra de las iglesias del llamado Barroco “mestizo” que desde finales del siglo XVII se cultiva en las regiones andinas de Arequipa, El Collao y del altiplano boliviano.²³ El esquema de arco

22 ESTERAS MARTÍN, CRISTINA: *Platería del Perú virreinal....*Op. cit. págs. 172 y 173.

23 LUKS, ILMAR: “Tipología de la escultura decorativa hispánica en la arquitectura andina del siglo XVIII”, *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Caracas, 1973, n° 17, págs. 78 y 79. El término “mestizo” parece prestarse a confusión y no es aceptado por todos. Según Luks estamos ante un fenómeno de transformación popular de modelos europeos cuyo re-



Figura 3. *Sagrario del Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco de Buenos Aires (Argentina). Ejecutado en La Paz (Bolivia).*

de medio punto entre soportes es el habitual en los sagrarios pero la libertad barroca en la articulación arquitectónica es notable, incluso mayor que en las portadas pétreas. Arquitrabe y friso se fragmentan y reducen al ancho de la columna, de nuevo evocadora de la forma salomónica pero sin capitel. Las líneas sinuosas se adueñan de pedestales, friso y remate, éste último puro trasunto ornamental del frontón. Algunos detalles derivan directamente de las portadas paceñas como la vegetación que pende de la cornisa, motivo similar a los racimos de uva colgantes del segundo cuerpo de la portada principal de la iglesia de San Pedro de Sicasica de La Paz (Bolivia), levantada hacia 1725

sultado es el de una arquitectura particularizada por una decoración interpretada al modo indígena de estas regiones.

y ejemplo temprano en la ciudad de Barroco andino,²⁴ o el gusto por las máscaras que en el sagrario se sitúan en el friso cóncavo, al modo en que aparecen en los pilastrones de chimeneas de Serlio.²⁵ Muy en relación con los retablos en los que se inserta, esta arquitectura en plata no sería muy diferente de la europea si no fuera por el tratamiento ornamental que es propio de estos centros del Altiplano. A modo de tapiz no muy relevado que lo recubre todo, combina motivos vegetales barrocos extendidos por todo el Continente como flores y girasoles representados desde distintos puntos de vista y tallos carnosos en roleo con otros figurativos de carácter autóctono como los angelotes del remate que mastican hojas.

Mayor orden, sin dejar de cultivar el ornato y las líneas dinámicas, ostentan piezas mexicanas como el sagrario poblano de la parroquia de San Pedro de Huelva (España) o la obra unos años posterior conservada en la Catedral de Jerez de la Frontera (España). En ambos casos se testimonia el intenso tráfico de plata labrada que se desarrolló a lo largo del siglo XVIII entre América y España. La Baja Andalucía será destino privilegiado, como zona de recepción marítima, de numerosos presentes enviados por altos cargos eclesiásticos y civiles o enriquecidos comerciantes a los lugares originarios de su devoción en la Península.²⁶

El sagrario de Huelva se ejecutó en 1744 en algún taller de Puebla de los Ángeles apareciendo inscrito el nombre del artífice: MIGUEL fes.²⁷ De carácter exento sigue la pauta del templete cuadrangular coronado por cúpula gallonada. La estructura arquitectónica se vegetaliza y, lejos de definirse con elementos canónicos, se compone con gran economía de medios. El esqueleto constructivo apenas se hace visible debido a una tupida decoración de estirpe naturalista. Pese a la fecha, el espíritu estético corresponde a la

24 DE MESA FIGUEROA, JOSÉ y DE MESA GISBERT, TERESA: "El Barroco tardío del siglo XVIII en Perú y Bolivia", *Arte iberoamericano desde la Colonización a la Independencia, Summa Artis*, Madrid, 1999, vol. XXIX, pág. 496, fig. 557.

25 LUKS, ILMAR: Op. cit., págs. 51-55. El uso fragmentario de imágenes de libros, de sus portadas e incluso de copias sueltas de los mismos parece cada vez más claro sobretodo en centros periféricos y rurales. Los tejidos y las artes suntuarias serían eficaces medios de difusión de motivos formales. Sobre la influencia serliana véase: SEBASTIÁN LÓPEZ, SANTIAGO: "La influencia de los modelos ornamentales de Serlio en Hispanoamérica", *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Caracas, 1967, nº 7, págs. 30-73.

26 SANZ, MARÍA JESÚS: *La orfebrería hispanoamericana en Andalucía Occidental*, op. cit. págs.14-16

27 SANZ, MARÍA JESÚS: Op. cit. págs. 98-100.

concepción barroca anterior a la aparición del estípite balbasiano. Son de destacar los soportes, cilindros en forma de cañas vegetales. Esta visión naturalista del soporte no es ajena a México donde suele aparecer desde el siglo XVI bajo diversas formas.²⁸ Sobresale asimismo el empleo de figuras de bulto coronando el templete siguiendo la configuración teatral ya lejana de las custodias y reforzando el significado dogmático. En definitiva se aprecia cómo la convención arquitectónica se mantiene pero a costa de diluirla y esquematizarla de acuerdo con la acentuada tendencia naturalista del Barroco novohispano.

La pieza de Jerez de la Frontera es de madera y se reviste de plata y oro en su interior y en el frente exterior. Obra avanzada de 1756 fue realizada por un artífice apellidado Rendón, posible descendiente de Francisco Rendón, maestro platero que partiendo de Sevilla se establece en México en 1696. A 1771, fecha de donación a la Catedral jerezana, deben corresponder los pequeños detalles cercanos al estilo neoclásico que presenta.²⁹

El sagrario, ubicado en la capilla del mismo nombre, presenta en su frente exterior una composición arquitectónica que sorprende por la solidez de su diseño. Dos pilastras decoradas sustentan una volada cornisa que se quiebra y eleva conformando un ático. El juego de entrantes y salientes y los perfiles mixtilíneos crean el movimiento tectónico barroco que se ve enfatizado por la menuda y abundante decoración vegetal ajustada contenidamente al marco estructural. El orfebre manifiesta un notable conocimiento de las pautas de articulación arquitectónica si comparamos su trabajo con otras piezas americanas en las que el ornato disuelve el interés por un diseño constructivo coherente. Este aspecto, los datos hipotéticos sobre su autoría y el empleo de algunos elementos formales concretos como las pilastras, en lugar de las habituales columnas, remiten irremediablemente a algunas portadas del Ba-

28 Ejemplo antiguo son los soportes arbóreos del segundo cuerpo de la portada del convento de San Andrés de Calpán. La vegetalización de soportes, aunque sin distorsionar la tectónica, alcanza un momento cumbre en la decoración yesera de la Capilla del Rosario de la Iglesia de Santo Domingo en Puebla de los Ángeles, obra acabada en 1690.

29 SANZ, MARÍA JESÚS: "Platería mexicana y gatemalteca en Jerez de la Frontera". *IV Jornadas de andalucía y América*, Sevilla, 1984, tomo II, págs. 83 y 84. Hasta la publicación de este trabajo de la profesora Sanz, las piezas mexicanas de la Catedral, antigua colegial del Salvador, permanecieron inéditas, destacando por su calidad.

roco sevillano, signadas en algunas obras importantes por nostálgicos y conservadores diseños mantenidos desde la etapa manierista.³⁰

No obstante, la rotundidad de su estructura no debe engañarnos a la hora de enjuiciar el espíritu con el que se crea el sagrario de Jerez de la Frontera, pues en él puede apreciarse un detalle novedoso que no debe pasar desapercibido. A diferencia del resto de sagrarios comentados, la arquitectura del jerezano no cobija una puerta de medio punto, que suele ser lo corriente, ni tampoco una ventana, sino que guarnece un marco, un marco mixtilíneo, cuyas curvas abren el espacio a una imagen pintada que da la sensación de surgir del magma dorado de la vegetación. Muy cercano al sistema retablistico rococó, el orfebre se libera así y sólo parcialmente de la atadura estructural, un afán entrevisto en las piezas de la primera mitad del siglo que no llegaba a materializarse. Pero esa sensibilidad estaba ya gestándose, al menos en México, a mediados de la centuria en el ámbito de los ensambladores. Por los años en que “Rendón” diseña su pieza hay que considerar que Isidoro Vicente de Balbás está ya trabajando en Santa Prisca de Taxco, donde, apurando las enseñanzas de su padre y dando un paso más en la disolución arquitectónica, llega a desarrollar el retablo anástilo, brillante y definitivo síntoma de una expresión estética genuinamente americana.³¹

Las obras elegidas muestran la transformación de modelos españoles a partir de medios artísticos regionales ya muy desarrollados, con importantes tradiciones propias conformadas lentamente y que se expresan llegado el siglo XVIII de un modo particular. Unos medios que configuran con la fisonomía de su cultura material la mentalidad estética de unos orfebres que moviéndose en el libre y ambiguo universo barroco seleccionan fuentes de inspiración muy diversas. Pero dada la madurez de algunos enclaves plateros como los mexicanos o los peruanos, es lógico el movimiento de influencia desde estos últimos hacia otros de menor entidad, por lo que las relaciones formales dentro del territorio virreinal son también un capítulo importante para entender la naturaleza del Barroco hispanoamericano. Un ejemplo clarificador es el de la orfebrería venezolana, y más concretamente la caraqueña que se

30 Ejemplos de ello son las iglesias del Salvador o de Santa María Magdalena, en construcción en el momento en el que el primer Rendón abandona la capital andaluza. Esto no deja de ser una hipotética impresión a tenor de los datos y las formas que bien merecería ser estudiado.

31 SEBASTIÁN LÓPEZ, SANTIAGO: “El arte iberoamericano del siglo XVIII: El Barroco tardío”, *Arte iberoamericano desde la Colonización...Summa Artis*, vol. XXIX, op. cit. Págs. 191-206.



Figura 4. *Sagrario de Santa Teresa de Caracas (Venezuela).*

muestra espectacular en el Setecientos y cuya conexión con los centros mexicanos y guatemaltecos es notoria ya desde el siglo XVII debido a la escasez de oro y plata en el territorio y por ello a la importación de piezas de otros lugares del Continente, aunque no por ello faltaron plateros cualificados desde el siglo XVI.³²

En el arte suntuario de la Venezuela dieciochesca, grandes piezas con alma de madera y cubrición de plata muestran un exuberante mundo de formas vegetales al que se incorporan soportes arquitectónicos diversos cuyos orígenes, a veces, se remontan a los inicios del Renacimiento. Son numerosos los sagrarios conservados de este momento, algunos de gran tamaño, que sobresalen especialmente por la originalidad y la variedad morfológica de la tipología. El sagrario-expositor del Museo Diocesano de Coro, de enormes

32 DUARTE, C. F.: *Historia de la orfebrería en Venezuela*, Caracas, 1970.



Figura 5. *Sagrario de la Iglesia de Candelaria de Caracas (Venezuela).*

proporciones, ofrece una fantástica arquitectura de formas poligonales al modo mexicano en la que se insertan columnas de fuste semientorchado y estípites abalaustrados. De Domingo Vicente Núñez, platero fundamental del periodo, son los sagrarios de Santa Teresa (Fig. 4), obra realizada en torno a 1756, y de Candelaria (Fig. 5), algo posterior y ejecutado en plata y carey, en los que lo más importante en lo arquitectónico es el uso de estructuras basadas en el estípite, de factura simple, que se recubren de carnososa decoración vegetal y que inspiradas en pioneros diseños retablísticos tendrán enorme trascendencia en las obras de ebanistería caraqueñas de la segunda mitad del siglo XVIII.³³

33 DUARTE, C. F.: Op. cit. págs. 176-179, figs. 102-1, 102-2 y 103.

Esta aproximación a la significación de las formas arquitectónicas en la platería hispanoamericana tiene por fin plantear una cuestión poco estudiada. No hay duda de que el comportamiento en este campo de los orfebres virreinales es extremadamente peculiar al estar condicionados por medios y circunstancias particulares que no se dan en la orfebrería peninsular, cuyos modelos llegaron a América a través de artífices emigrados y de obras importadas desde mediados del siglo XVI.³⁴ Llegado el siglo XVIII la orfebrería virreinal declina unos lenguajes sumamente personales que se manifiestan de forma especial en la concepción del ornato. Pero el tratamiento de lo arquitectónico no deja de señalar actitudes y fuentes de inspiración no menos originales. La complejidad y los métodos operativos de este fenómeno son asuntos cuyo estudio pormenorizado tratan de estimularse desde estas páginas.

34 SANZ, MARÍA JESÚS: "Relaciones entre la platería española y la americana durante el siglo XVII", op. cit., págs. 17-20.